

تاریخ اداریہ

تاریخ اداریہ

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لیٹ

جلد دوم

حصہ اول

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. II IN TWO VOLS.

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 150.00

۶۱۹۸۴

سال اشاعت :

۱۰۰۰

تعداد :

۱۵۰/- روپے (ایک سو پچاس روپے)

قیمت :

محمد مجتبیٰ خاں

ناشر :

خلیق ٹوکی

سرورق :

تاج آفیسٹ پریس دہلی - ۱۱۰۰۰۴

مطبع :

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوٹھ پٹہ لال کنواں دہلی ۱۱۰۰۰۶

تاریخ ادبِ اردو

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لیٹ

جلد دوم

حصہ اول

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

توثیب

حصہ اول

پیش لفظ - - - - - ۱۱
تعمید :

- پہلا باب : اٹھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرز فکر ،
تہذیبی و معاشرتی رویے - - - - - ۱
دوسرا باب : اردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ،
محرکات و میلانات - - - - - ۲۰

فصل اول :

شہلی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

- پہلا باب : (الف) مذہبی شاعری - - - - - ۳۳
(ب) لسانی خصوصیات ، شال و دکن کی
زبانوں کا فرق - - - - - ۵۳
دوسرا باب : رزم نامے - - - - - ۷۶
تیسرا باب : طائر و ہجو کی روایت : جعفر زبلی - - - ۹۰

فصل دوم :

- پہلا باب : فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ - ۱۲۱
دوسرا باب : فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ - ۱۳۸

انتساب

محمد سہیل خان (سہیل جالبی) کے نام

جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع : تُمْ سَلَامَتٌ رَہُوْہِ زَارِبَرَسْ

جمیل جالبی

فصل سوم :

پہلا باب : ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے ، شاعری

۱۸۷	- - - -	کی پہلی تحریک : ایہام گوئی
۲۱۰	- - - -	دوسرا باب : ایہام گو شعرا : آبرو
۲۴۱	- - - -	تیسرا باب : دوسرے ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ
۲۸۸	- - - -	چوتھا باب : غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

فصل چہارم :

ردِ عمل کی تحریک

۳۴۷	- - - -	پہلا باب : اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن
۳۵۹	- - - -	دوسرا باب : ردِ عمل کے شعرا : مظہر جانجناں ، یقین وغیرہ
۴۲۶	- - - -	تیسرا باب : ردِ عمل کے شعرا : شاہ حاتم

فصل پنجم :

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

۴۶۹	- - - -	پہلا باب : میر و سودا کا دور - ادبی و لسانی خصوصیات
۵۰۲	- - - -	دوسرا باب : محمد تقی میر - حیات ، سیرت ، تصانیف
۵۷۲	- - - -	تیسرا باب : محمد تقی میر - مطالعہ شاعری

حصہ دوم

۶۴۹	- - - -	چوتھا باب : مرزا محمد رفیع سودا
۷۲۳	- - - -	پانچواں باب : خواجہ میر درد
۷۶۳	- - - -	چھٹا باب : قائم ، میر سوڑ ، میر اثر
۸۱۸	- - - -	ساتواں باب : میر حسن
۸۷۸	- - - -	آٹھواں باب : دوسرے شعرا
۹۴۴	- - - -	نواں باب : چند اور شعرا

فصل ششم :

اتھارویں صدی میں اردو نثر

۹۸۳	- - - -	پہلا باب : اردو نثر کے رجحانات ، اسالیب و ادبی خصوصیات
۹۹۹	- - - -	دوسرا باب : تنقیدی نثر اور اسالیب
۱۰۲۵	- - - -	تیسرا باب : مذہبی تصانیف اور اسالیب
۱۰۷۴	- - - -	چوتھا باب : تاریخی نثر ، اس کا اسلوب
۱۰۸۲	- - - -	پانچواں باب : افسانوی تصانیف اور اسالیب

اشارہ :

۱۱۳۵	- - - -	کتاب و منظومات
۱۱۶۵	- - - -	مقالات
۱۱۶۷	- - - -	رسائل و جرائد
۱۱۶۹	- - - -	موضوعات
۱۱۷۲	- - - -	لسانیات
۱۱۷۶	- - - -	علمی ، ادبی ادارے ، کتب خانے ، پریس وغیرہ
۱۱۸۴	- - - -	اشخاص
۱۲۳۲	- - - -	اقوام و ملل
۱۲۳۳	- - - -	افسانوی کردار
۱۲۳۵	- - - -	مقامات
۱۲۴۳	- - - -	محلی ، عبارات ، باغات ، دریا ، پہاڑ وغیرہ
۱۲۴۵	- - - -	افسانوی مقامات وغیرہ
۱۲۴۶	- - - -	متفرقات
۱۲۴۷	- - - -	صحیح نامہ

کچھ ہے ، ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کر کے ، تنہا ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے ۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی ۔ یہی امتزاج ”تاریخ ادب اردو“ کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے ۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ”تاریخ“ میں کئی سطحیں ملیں گی ۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و تہذیبی سطح بھی ۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں ، مصنفوں کا تجزیہ بھی ۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی ۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور انسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی ، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوب بیان بھی ۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو ، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی ”ادبی“ ہو ۔ تاریخ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین ، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے ۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسب ضرورت اضافتوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کر کے اردو نثر کے لحن اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ پڑھنے والا ، شاعری کے آہنگ کی طرح ، نثر کے لحن سے بھی لطف اندوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو ۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی ۔ اگر تاریخ پڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا ۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کر دے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی ، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے ۔ تاریخ بیک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کر کے انہیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے ۔ تاریخ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظام اقدار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ تاریخ ادب پڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

پیش لفظ

”تاریخ ادب اردو“ کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پہلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۸ء ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ء میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، کم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ڈوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن کو لٹے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زور مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ”ادب“ زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ”تاریخ“ کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ”تاریخ ادب اردو“ کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ”ادب“ کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کچھ ، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور کچھ مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح جھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلنا رہتا ہے؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تجزیہ بھی۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا ”مربوط“ مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھنا ہو۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھا سکے۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنہوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی، آج اسی طرح زلہ و موجود ہیں۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت، زمان و مکان سے آزاد ہو کر، آفاقیت بن جاتی ہے۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں، مقام متعین ہوتا ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں۔ میں نے ”تاریخِ ادبِ اردو“ میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب، روایت

کا سفر اور روحِ ادب بیک وقت سامنے آجائیں۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے۔ مستقدمین، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم، پہلی بار قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”غزنِ نکات“ میں کی تھی، وہ اب یقیناً بے معنی ہو گئی ہے۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہارِ خیال کر چکے ہیں۔ تاریخِ ادبِ اردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی۔ — تحقیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاقی و جہالتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے۔ تخلیقی رنگا رنگی اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے۔ میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ جن مصنفوں کی تصانیف غیر مطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات، اپنے نقطہ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے، اس لیے زیادہ دے دیے ہیں کہ یہ مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنیں بھی متعین نہیں ہوئے۔ اکثر تصانیف و دواوین کے زمانہ تصنیف بھی غیر متعین ہیں۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تصانیف، مخطوطوں کی شکل میں، دلیا کے مختلف کتب خالوں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کتبابی مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا۔

زیر نظر دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنیں بھی ساتھ دے دیے ہیں۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے۔ بعض ایسے حوالے، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا، اسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن ”اشارے“ کی مدد سے، جو مفصل ہے، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں۔ سارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انہیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے۔ اسی لیے ”موضوعات“ کا اشاریہ مختصر ہے۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ محبتی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنہوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا۔ میں سپتمبرِ مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلیقے سے اسے طبع کیا۔

جلیل جالبی

۱۲ جون ۱۹۸۴ء



پہلا باب

تمہید

اٹھارویں صدی: سیاسی منظر، طرزِ فکر، تہذیبی و معاشرتی رویے

اٹھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برِ عظیم میں رقبے، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے حدود کابل و کشمیر اور کوہِ ہمالیہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر کم و بیش اس کماری تک پھیلے ہوئے تھے۔ اسی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان سلطنت کا شہنشاہ تھا۔ خوگِ برِ عظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت وجود میں نہیں آئی تھی۔ مغلوں نے برِ عظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کر کے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کر کے ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری صلاحیتیں پھل پھول سکیں۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطہٴ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے۔ وہ نظامِ خیال جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے، پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاجِ محل والی تہذیب کی دیو ہیکل عمارت کے ستون ایک ایک کر کے گرنے لگے تھے۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۱۱۸ھ/ ۱۷۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد، پچاس سال کے عرصے میں، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی، خانہ جنگی، عیش پرست امرا کی باہمی آویزش، عسکری قوت کی کمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو بارہ بارہ کر دیا۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور بڑا بیٹا معظم کامیاب ہو کر بہادر شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۲ع میں وہ وفات پا گیا۔ بہادر شاہ کے مرنے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک یوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا خاصہ رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ دادِ عیش دیتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا۔ رندی بھڑوے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عاالدین کی ہگڑیاں اچھلتیں۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر تباہ و برباد ہونے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابتذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاقِ قدریں بے وقعت ہو کر پامال ہونے لگیں۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہو گیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصور ہوا ہو گیا۔ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۳ع میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ بارہہ کی مدد سے فرخ سیر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج، کمزور طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی تھا۔ فرخ سیر نے ساداتِ بارہہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا، اندھا کیا گیا اور ذات و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور ہگڑ گیا۔ دبی ہوئی مننی قوتیں سر اٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھانے لگے۔ فرخ سیر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برِ عظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ع میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہیملٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیملٹن نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہو گیا۔ بادشاہ نے خوش ہو کر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر محصول ادا کیے الھیں بنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ حیدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دیے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کر کے ہر قسم کے محصول سے معافی مل گئی۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سکتے کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی۔ فرخ سیر کے بعد ساداتِ بارہہ نے رفیع الدرجات کو تختِ طاؤس پر بٹھایا۔ بیس سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو، شاہ جہان ثانی کے خطاب کے ساتھ، تخت پر بٹھایا۔ یہ بھی افیم کا عادی اور بیمار تھا۔ تین ماہ بعد اللہ کو پیارا ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں بہادر شاہ کے پوتے اور جہاں شاہ کے بیٹے، روشن اختر کو مجد شاہ کے خطاب سے تختِ سلطنت پر متمکن کیا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مستحکم حکومت پر بیٹھا تھا۔ مجد شاہ، جو عرفِ عام میں مجد شاہ رنگیلا کے نام سے معروف ہے، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تختِ سلطنت پر متمکن رہا۔ اس کے دورِ حکومت میں ایوانِ سلطنت کے ستون ایک ایک کر کے گرے رہے اور وہ اس زوال کو محض تماشائی بنا ”غرقِ مے ناب“ کرتا رہا۔ تقریباً تیس سال کے عرصے میں، سارے برِ عظیم میں ہوبلی ہوئی مغلیہ سلطنت، بکھر گئی، اسی لیے اسے ”خاتم السلاطین بابریہ“ کہا جاتا ہے۔

مجد شاہ کے زمانے میں امراء نے، جن میں حسین علی خان، عبداللہ خان، ذوالفقار خان اور سعادت خان خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، اقتدار کی ہوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کر کے انتشار کی ان طاقتوں کو ابھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے کمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہو گیا۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو اندھا کر دیا۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہو گئی۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ تھا۔ امرا کی ریشہ دوانیوں، خود غرضیوں، سازشوں اور غداریوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کر کے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ، مجد شاہ کو بحال رکھے گا اور مجد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا، تو برہان الملک سعادت خان نے یہ دیکھ کر کہ خانِ دوراں کی وفات کے بعد اب امیرالامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا، نادر شاہ سے کہا کہ :

”مجد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور مبلغ دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ء/۱۷۵۳ء میں عہدالملک غازی الدین خان اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوئی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۶۷ء/۱۷۵۴ء میں عہدالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اسے اور اس کی ماں دونوں کو اندھا کر دیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے، عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ء/۱۷۵۷ء کی جنگ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ء/۱۷۵۹ء میں عہدالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کوئلے میں لے جا کر قتل کرادیا اور ننگی لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھینکوا دیا۔ عالمگیر نے، جو اس وقت چار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عہدالملک نے کام بخش کے پوتے محی الملک کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ء/۱۷۶۱ء میں، تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہو کر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ء/۱۷۶۳ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ء/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کی نگرانی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسمتھ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ء/۱۷۷۳ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خان کو شکست دی۔ رحمت خان میدان جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگ اقتدار میں کرنائیک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہو گئی۔ ۱۲۱۳ء/۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی راستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۳ء/۱۸۰۰ء کو نانا فرلویس بھی وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی بکھر گئی۔ اب صرف انگریز

ہندوستان کی اتنی سی دولت پر فناءت کر لی جائے۔ دو کروڑ روپے کا تو تھا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آباد تک کہ تیس چالیس کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ تشریف لے چلیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔ ۲

اگر برہان الملک سعادت خان یہ غداری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آنے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ سانحہ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کدر توڑ کر رکھ دی اور جس میں تیس ہزار^۲ اور بقول فریور^۳ ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ اند رام مخلص نے لکھا ہے کہ "تقدیر کی نیرنگی سے (دلی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعشق کو پھر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔" ۵ نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔ ۱۱۶۱ء/۱۷۵۸ء میں چھ شاہ کی وفات پر کم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود مختار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دوآبہ گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔ ۷ سودا نے اپنے "شہر آشوب" میں اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا ہے:

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر، دولت مند
سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند

رہی نہ اس کے تصرف میں فوج داری کول

چھ شاہ کی وفات سے تقریباً تین مہینے پہلے ۱۱۶۱ء/ جنوری ۱۷۵۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے قبضے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان محلاتی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امرا کی ریشہ دوانیوں، غداریوں

برعظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر ابھر آئے تھے - ۱۸۰۳ء/۱۲۱۸ھ میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی ، جسے ۱۷۸۸ء/۱۲۰۲ھ میں غلام قادر روہیلہ نے آنکھوں سے محروم کر دیا تھا ، بے بسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا اور اسی کے ساتھ برعظیم کا اقتدار اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا ۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہی وہ واقعات ہیں جنہوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تھیلی صلاحتوں کو مجروح و متاثر کر کے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانات کی تشکیل کی ۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کن رویوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بحران پیدا ہو گیا ۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصول زندگی اور اخلاقی اقدار ستون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد جہدوجہد کرتا ہے ، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کر کے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوت عمل مفلوج ہو گئی ۔ عیش پرستی ، گروہ بندی ، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی ۔ ملک و ملت کے اہم اور بنیادی مسائل نظر انداز ہونے لگے ، سیاسی فہم اور بصیرت عفا ہو گئیں ۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور ”توبت یہاں تک پہنچی کہ اورنگ زیب عالمگیر کے بجائے ایک ہند شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصف جاہ نظام الملک جیسے دانش مند منتظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور ’شہدے‘ روڑے اٹکانے لگے ۔ وہ ملت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب بانکے پیدا کرنے لگی ۔ پیشہ ور سپہ سالار بھی میدان جنگ کی طرف ہانکیوں میں جانے لگے ۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی ۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہو گئیں ۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملت اپنے بلند اخلاقی مقام سے ہستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا ۔ ۸۰۰ء ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا ، بہرہ اور گونگا ہو گیا ہے ۔ نہ دیکھتا ہے ، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے ۔ بس زیر ناپ کارہائے نمایاں انجام دینے میں مصروف ہے :

لعل خیمہ جو ہے سپہر اسامس پالیں ہیں رنڈیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس رعب کر لیجیے یہیں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عیاش

(درحال لشکر : ہند ترقی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ احساس اقدار ختم ہو گیا ہے ۔ فرد کے طرز عمل میں فرض شناسی کے بجائے خود غرضی آ گئی ہے ۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتقادی نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی ہے ۔ عمل کی جگہ ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے ، خواب ، تعویذ گنڈوں اور جھاڑ پھونک نے لے لی ہے ۔ عدم تحفظ کے احساس نے ، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے ، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ بنا دیا ہے ۔ آنے والے کل پر یقین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی گر لینا چاہتا ہے ۔ سارا معاشرہ عدم توازن کی بیماری میں مبتلا ہے ۔ اسی لیے ، جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے ، پیداوار اور صرف کے درمیان کوئی تعلق باقی نہیں رہا ۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و بہبود کا محافظ ہونا چاہیے تھا وہ اس کا خون چوسنے لگے ۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی خدمت انجام دینے کے بجائے انہوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ غارت گرانہ استحصال یا محض ہیکاری کو اپنا وتیرہ بنا لیا ۔ ۹ اس بیماری میں جو طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری ، امراء ، وزراء ، عائدین اور عہال شامل تھے ، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی ۔ اسی لیے وہ جو کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر ، عوام پر پڑنا لازمی تھا ۔ سارا معاشرہ ان سے متاثر ہو رہا تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہو گیا جیسے وہ خود تھے ۔ ۱۰

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظام خیال دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے ۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا ۔ نظام خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظام سلطنت بھی ناکارہ ہو گیا ۔

فوج بھی ناکارہ ہو گئی۔ تینے سر اٹھانے لگے۔ فرقہ پرستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کر دیا۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا۔ زندگی بے جہت ہو گئی۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو کمزور کیا، پھر اس میں افغانی اور ہندوستانی امرا شامل ہو گئے۔ ان کی رقابتیں کمزور مغل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی۔ یہی صورت حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی۔^{۱۱} اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر ابھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بنجر ہونے لگیں۔ کسان، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا، زمین سے لاتعلق ہو گیا۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہو کر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے۔ احکامات شاہی بے اثر ہو گئے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا۔ بدعنوانیاں اور رشوت ستانی عام ہو گئی۔ اصراف بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہو گیا۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹی کہ متوسلین اور افواج کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لے، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی

تنخواہ کا پھر عالم ہالا بہ مکاں ہے (سودا)

ناجی، سودا، میر، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورت حال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے^{۱۲} کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسانی درندہ بستے ہیں، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے۔ جن میں نہ اخلاق قدریں ہیں اور نہ دور اندیشی۔ جن کے لیے قریب، دھوکا، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں۔ سارا معاشرہ ماضی کے ضابطوں، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کیے ہوئے ہے۔ رسم پرستی اس کا مزاج ہے۔ وہ مستقبل کے

بچائے ماضی پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا۔ معاشرے کی روح مردہ ہو گئی ہے۔ باطن میں گھٹپ اندھیرا ہے، اسی لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے قہقہوں، راگ رنگ کی محفلوں، جنسی بد اطواریوں، شراب نوشی، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں بھلا دینا چاہتا ہے۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جواری کی سی ہے۔ معاشری بد حالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بد حالی بھی بڑھ رہی ہے۔ ۱۱۷۹ء/ ۱۷۶۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشری حالت خراب تر ہونے لگی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیچر نے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے نام اپنی خفیہ رپورٹ میں لکھا کہ ”ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہو گئی ہے۔ یہ نفیس ملک، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں بھلا پھولا، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے۔“^{۱۳} ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اندھے کنویں میں ڈھکیل دیا تھا۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہراتی ہے۔ ”ول ڈرائٹ“ عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ”جب ایک نظام خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی، آرام طلبی، بدعنوانی اور اخلاقی بد حالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے۔ اندرونی خلفشار اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکست فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔“^{۱۴} یہی صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظام خیال، تجارتی و قومی مقاصد، موثر آلات حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کر لیا۔

(۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرز فکر اور عام تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

بھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آجائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”سید اپنی لڑکی ایسے مغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہو سکے اور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قربت داری نہیں ہوتی۔“ ۱۵ ذات پات کا بھی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عملی زندگی میں بھی پیدا ہو گئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کبابی، نان بائی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھتیجے، ماموں، بھانجے، سالے، بہنوئی، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور فیملیاں بھی رذیل الاصل ہیں۔“ ۱۶ سقہ، سائیس، دیگیں مانجنے والا، کھار، باورچی، پالکی کے کھار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔“ ۱۷ ”پبادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، فتراش، خدمت گار کو کوئی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔“ ۱۸ ”دلاک (نائی) جو جراح یا دوکان دار ہو گئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انہیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔“ ۱۹ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان درحقیقت اشراف کی صنف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لاوارث خدمت گار سمجھتے ہیں۔“ ۲۰ لیکن اس کے برخلاف صاحب ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب بولی جلائے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر لالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحب ثروت نہ ہو۔“ ۲۱ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہو گیا تھا اور اعمال کے بجائے پیشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھائے پینے میں، تحصیل معاش اور حسن بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیار شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس اعلائے سے اتانیا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کاہتہ لوگوں کی شرافت ویس اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔“ ۲۲ مسلمانوں میں معیار شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سید کی سیادت اور مرزا کی مرزائی چاہے سندی

ہو یا غیر سندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو، سپاہیوں میں نوکر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں۔“ ۲۳ یہ اس دور کے معیار شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر، ادیب اور اہل علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے۔

اس معاشرے میں توہیات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ”اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہوتا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے۔“ ۲۴ ”شاہ مدار کی بدھی ہر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ سڈو کی نیاز کا بکرا ذبح کرتے ہیں۔ یعنی یہ علم دین کا عدم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علم دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں۔“ ۲۵ ان رسوم و توہیات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے۔ اکثر ہندو ”حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی ہنسلی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے چھپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپیہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انہیں چوپالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوٹی رکھتے ہیں۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انہوں نے چوٹی رکھواتے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو سنڈواتے ہیں اور دیگوں میں نذر کا کھانا پکوا کر مساکین و غربا کو کھلاتے ہیں۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر پورب کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کاشتھوں کے فرقے میں ہوتی ہے۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی رذیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں۔“ ۲۶ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ ”بیوہ لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں، چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو۔ ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں۔ اگر لڑکی بذاتِ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے۔ ۲۷۔ رسم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی اور ان رسموں پر بے دریغ روپیہ خرچ کیا جاتا تھا۔ مرزا قتیل نے لکھا ہے کہ شادی بیاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہنانا، کلائی میں ریشمی کلاوا باندھنا، عقد سے فارغ ہونے تک دولہا کے ہاتھ میں لوہے کا ہتھیار پکڑے رہنا، ان کے علاوہ ساجی، مائیوں بٹھانا، مہندی لے جانا، سہرا باندھنا، رستہ روکنا، نیگ مانگنا، سلامی لینا، رقص و سرود، روشن چوکی، بابا فرید کا پوڑہ، چھیز، پنجیری اور چوتھی کی رسمی عام ہیں۔ ۲۸۔ شادی بیاہ پر کئی کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام ریت تھی۔ ہست آتا تو سب لوگ عام طور پر ہست کی تہیت نیز صاحبِ مزار کی مدح میں اشعار گاتے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ نکلتیں۔ پری پیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر قبروں پر جا کر رقص کرتے۔ ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطربوں اور لولیوں کے رقص و سرود کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا۔ پنجاب کے شہروں میں عورت اور مرد، کیا ہندو اور کیا بازاری اور نوکر پیشہ مسلمان، سب کے سب پہلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پیلے پتنگ زرد فوری سے ہوا میں اڑاتے۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو۔ ۲۹۔ عورتیں یا تو رسم و رواج، نذر نیاز میں مصروف رہتیں یا تعویذ گنڈوں کے لیے پیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی مرادیں بر آسکیں۔ لذیذ غذائیں کھانا، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہننا اور دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی۔

پھر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب، شاہ و گدا سب شامل تھے۔ مجد شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ ”جب جوانی کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا۔ اواخر عمر میں فقر کی صعبت پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا۔“ ۳۰۔ عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا۔ غازی الدین عابد الملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے جانے ہی نیروز شاہ کے کولے میں قتل کرا

دیا تھا۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی توہے لیکن عام طور پر معاشرہ جھوٹے، مکار اور نام کے پیروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے کل کھلتے۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے۔ پھر ان دینی بھائی اور دینی بہن کو اپنے جد امجد کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقرب درگاہِ الہی کے حجرۂ عبادت کو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکابیں آسان ہو جاتیں۔ ۳۱۔ حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہار شنبہ کو جمعہ و خواص و عوام احرام زبارت باندھنے جاتے اور وہاں ”مطربوں کے نقبات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں نقال و رقاص خوش ادائیگوں میں مشغول رہتے ہیں۔“ ۳۲۔ اور ”مسلمان ہندو آداب زبارت پیا لانے میں یکساں ہیں۔“ ۳۳۔ ”حضرت شاہ ترکاں بیابانی کے مزار پر چراغوں اور قندیلوں کی کثرت سے صحنِ فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پھولوں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرمایہ سکون بنا دیتی ہیں۔“ ۳۴۔ حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر ”طرح طرح کی تزئین و آرائش کی جاتی ہے۔ عرس کی صبح کو دہلی کے تمام نقال شام تک مجرا کرتے ہوئے زیارت کرنے وائوں کو بہت محظوظ کرتے ہیں۔“ ۳۵۔ بہادر شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر ”عشرت پسند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ بٹل میں ہاتھ ڈالے اور عباس پر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں)۔ شرابی بے خوف محاسب سیاہ دستی کی تلاش میں اور شہوت طلب، بغیر جھجک کے، شاید پرستی میں مصروف رہتے ہیں۔ زاہدوں کی توبہ توڑنے والے نوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے)۔ آہو پسرانِ عشق بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں پرہم کرتے ہیں۔۔۔ کوچہ و بازار تو اب اور رؤساء سے بھرے ہوئے ہیں اور چاروں طرف امیروں فقیروں کا شور ہوتا ہے۔ مطربوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں فقیروں کی تعداد بچھروں سے زیادہ ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو ترقیب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں۔“ ۳۶۔ حضرت شاہ ترکاں کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو ”سب ناچنے والے ایک عزیز کی قبر پر، جو احدى پورہ میں دفن ہے، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں۔“ ۳۷۔ ناجی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صبحا حشرکوں دفعِ خار کی خاطر گلابی خوب ہے شمعِ مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آبرو، ناجی، پکرننگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے۔ اعظم خان کے ذکر میں آیا ہے کہ ”اس کی طبیعت امرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسنین کی محبت میں گرفتار ہے۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے۔۔۔ جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانس لیتا ہے۔“ ۳۸ مرزا منٹو کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس فن (امرد پرستی) میں بگائے روزگار ہے۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں۔“ ۳۹ وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ”پیکر تازہ“ (اپنے) جادو سے تسخیر کرتا۔ ۴۰ رئیس المختلین و انیس النوادین ثقی بھگت بادشاہ کا منظور نظر تھا: ۴۱

جسا بچا سبزہ، تماشا، باغ اور معشوق و مے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی ما شہر (ناجی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بیروہوں اور نقالوں کا اضافہ ہو جاتا۔ ۴۲ شراب کا استعمال عام تھا۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے۔ گھروں میں لولہیوں کی اولادیں عام تھیں۔ ۴۳ طوائف اس دور میں اتنی اہم ہو گئی تھی کہ شرفا و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے۔ وزیر الممالک اعتماد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصع جام و صراحی بھینائے فیل سوار کو (جو اس زمانے کی مشہور طوائف تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں۔ ۴۴ اور یکم ایک مشہور طوائف تھی جو ہاجامہ نہیں پہنتی تھی اور ”قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدن اسفل کو اس طرح رنگین باغیچے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی بھول بتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔“ ۴۵

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج، اس کے طرز معاشرت، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بہادری، شجاعت اور ہسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں۔ عدم تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مغلوب کر دیا ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس پر آشوب زمانے کو وقتی طور پر بھلا سکے۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر تکیہ کرتا ہے، میلے ٹھیلوں، عرس، چراغاں،

گائے بجائے اور عیش کوشی میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلاش سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب جی کر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی، صہبا پرستی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر ایسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ ثنویت کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور تہذیبی وحدت دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ ترکان کے مزار کو شراب لال سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت اہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع جگت سے محفل زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح وجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی، سفلی، بانٹنے، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنہوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جا رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے بیٹ پالنا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاسوں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر تارکارہ ہو گئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورت حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برعظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے تہذیبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے تہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی ہٹی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اصناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شاہی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اردو زبان میں لکھنا کوئی قابل ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اردو زبان کی فتح دراصل برعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلہٴ ابلاغ بنا رہے تھے۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اردو نے فارسی کی جگہ لے لی؟ کیا یہ عمل تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا؟ اگلے باب میں ہم انہی محرکات، میلانات، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ ”خاتم السلاطین باہریہ است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد“ سیر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی، ص ۸۷۰، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ ع۔
- ۲۔ سیر المتاخرین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم)، ص ۴۸۴، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ ع۔
- ۳۔ تاریخ جہان کشائے نادری : محمد مہدی استر آبادی، ص ۲۴۱، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ۔
- ۴۔ دی ہسٹری آف نادر شاہ : جیمس فریزر، ص ۱۸۵، مطبوعہ لندن۔
- ۵۔ بدائع وقائع : آند رام مغلص، ص ۸۱، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، شمارہ ۱۰۲، اگست ۱۹۵۰ ع۔
- ۶۔ دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا (جلد چہارم) (مغلیہ دور)، ص ۳۶۳، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ ع۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۳۷۴۔
- ۸۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۲۲۲، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ ع۔
- ۹۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۲۴۹۔

- ۱۰۔ ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ (جلد اول)، ص ۷۷، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ ع۔
- ۱۱۔ اے لٹریری ہسٹری آف برشیا (جلد اول)۔ ایڈروڈ جی براؤن، ص ۲۵۲، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۴ ع۔
- ۱۲۔ ہسٹری آف فریڈم موومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند، ص ۵۲، پبلیکیشن ڈویژن گورنمنٹ آف انڈیا، دہلی ۱۹۶۱ ع۔
- ۱۳۔ این ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا : مرتبہ آر سی مجمدار وغیرہ، ص ۶۷۵، مطبوعہ میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، نیو یارک ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۴۔ The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.
- ۱۵۔ ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر، ص ۱۳۷، مکتبہ برہان اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع۔

- | | |
|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| ۱۶۔ ہفت تماشا : ص ۱۶۰۔ | ۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ |
| ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ | ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔ |
| ۲۰۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔ | ۲۱۔ ایضاً، ص ۹۲۔ |
| ۲۲۔ ایضاً، ص ۹۷۔ | ۲۳۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ |
| ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۳۱، ۱۳۲۔ | ۲۵۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ |
| ۲۶۔ ایضاً، ص ۹۸، ۱۰۱۔ | ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ |
| ۲۸۔ ایضاً، ۱۳۲ تا ۱۵۲۔ | ۲۹۔ ایضاً، ص ۸۸، ۸۹۔ |
| ۳۰۔ سیر المتاخرین (جلد سوم)، ص ۸۷۰۔ ۳۱۔ ہفت تماشا، ص ۱۶۵۔ | ۳۲۔ مرقع دہلی : ثواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ، ص ۶، مطبع و سند اشاعت ندارد۔ |
| ۳۳۔ ایضاً، ص ۷۔ | ۳۴۔ ایضاً، ص ۸۔ |
| ۳۵۔ ایضاً، ص ۹۔ | ۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۔ |
| ۳۷۔ ایضاً، ص ۳۲۔ | ۳۸۔ ایضاً، ص ۲۷۔ |
| ۳۹۔ ایضاً، ص ۲۷۔ | ۴۰۔ ایضاً، ص ۴۳۔ |
| ۴۱۔ ایضاً، ص ۶۵۔ ۶۶۔ | ۴۲۔ ہفت تماشا : ص ۹۲۔ |
| ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ | ۴۴۔ مرقع دہلی : مقدمہ ص ۲۶۔ |
| ۴۵۔ مرقع دہلی : ص ۷۵۔ | |

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۳ و ۴ "که در لشکر محمد شاه غیر آصف جاه احدی مصدر امری نمی تواند شد و مبلغ دو کروڑ روپیہ چہ ماہی اعتبار داشته باشد کہ از دولت ہندوستان باین قدر قناعت توان نمود - دو کروڑ روپیہ تنها غلام تعہد می نماید کہ از خانہ خود بدهد و زر ہائے بے شمار از خانہ پادشاہ و امرا و مہاجنان و تجار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکہ تا ہشاہجہان آباد کہ سی چہل کروہ زیادہ مسافت ندارد و نہفتے بعمل آید - نادر شاہ باستماع این خبر متبشر گشتہ -"
- ص ۴ "از بوقلمونہائے تقدیر این گونه اش چشم زخمی رسید کہ اکنون عمر طویلے می باید کہ این دارالہشک یک پارہ بحالت اصلی آید -"
- ص ۱۲ "چون آتش حدت جوانی فرو نشستہ شکستہ خاطرہایش گرفتہ بود - در اواخر عمر بہ صحبت فقراء خوش بود با اینہا می نشست -"
- ص ۱۳ "از کثرت نجات مطربان سامعہ گرانی بہم می رساند و در ہر گوشہ و کنار نقال و رقاص داد خوش ادائیہا می دهند -"
- ص ۱۴ "مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند -"
- ص ۱۴ "از کثرت چراغان و قنادیل صحن فلک نورانی می شود و از وفور گلہا موج نکہت کل در روانی آرام گلش جسعیت آباد است -"
- ص ۱۴ "وضیع تزئین و آرائش بکار می رود - صبح عرس جمیع نقالان دہلی تا شام بمجرا پرداختہ احتفاظ وافق ہزائوران می رسانند -"
- ص ۱۴ "معاشران با محبوبان خود در ہر گوشہ و کنار دست در بغل و عیاشان در ہر کوچہ و بازار بہول مشتیات نفسانی در رقص حمل ، مے خواران بے اندیشہ محتسب در تلاش سید مستی و شہوت طلبان بے واہمہ مزاحمت سرگرم شاہد ہستی - ہجوم امارد نوحطان توبہ شکن زہاد و آہو ہسران بعشق بے مثال برہم زن بنیاد صلاح . . . کوچہ و بازار از نواب و خوانین لبریز و گوشہ و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از مگس زیادہ تر و محتاج و سائل از ہشہ افزون تر - قصہ مختصر باین ترتیب

وضیع و شریف این دیار ہوا جس نفسانی ترتیب می دهند و مستلذات جسمانی فایز می شوند -"

ص ۱۴ "ارباب رقص ہیئت مجموعی بر قبر عزیز می کہ در احدی پورہ مدفون ست حاضر گشتہ قبرش را بشراب ناب می شویند -"

ص ۱۴ "طبیعتش امارد ہستند است و مزاجش بحبیت سادہ رویان در ہر جا از مردے رنگینی خبر می یابند در کمند رفاقت خود می اندازد -"

ص ۱۴ "درین فن محرکازہا یگانہ ، اکثرے از امرازادہ با احکام ضروری این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش فخر می کنند -"

ص ۱۴ "بدن اسفل را برنگ آمیز ہائے خامہ نقاش باہلوب قطعہ پامیامہ رنگین می کنند و بے شائبہ تفاوت گل و برگ کہ در تہان کیمغاب بند رومی می باشد بقلم می کشند و در محافل امرا می روند -"



اکبر، جہانگیر، شاہجہان اور اورنگ زیبؑ اردو زبان سے واقف تھے اور حسبِ ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعہ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی۔ انوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے ہمد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا۔ اسی زمانے میں اردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعہ معلیٰ میں باقاعدہ رائج ہو گئی۔ جلد ہی اس کا ٹکسالی روزمرہ و عاوارہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعہ معلیٰ کی اردو ”اردوئے معلیٰ“ کہلانے لگی۔ خود ہمد شاہ نے اردو میں طبع آزمائی کی ہے۔ ۲۔ آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں نغان کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے۔ عالمگیر ثانی خود اردو کا شاعر تھا۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں۔ ۳۔ عالمگیر ثانی کا بیٹا، شاہ عالم ثانی نہ صرف اردو، پنجابی، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے ’عجائب القصص‘ کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اردو نثر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ قلعہ معلیٰ میں اردوئے معلیٰ کی یہ روایت باقاعدہ طور پر ہمد شاہ سے چادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اردو ادب کی روایت کو پروقا اور بارتبہ بناتی ہے۔ اردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اُس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر پھوٹا کہ کئی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا۔ خواص اور اہل علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دادرِ سخن دے رہے تھے اور اردو میں محض تقننِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اردو زبان کی طرف کردی۔ یہ واقعہ ”معارضہ آرزو و حزیں“ تھا جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی۔

بر عظیم کے لوگوں نے، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی۔ انھوں نے ہر ہر لفظ، عاوارہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی باریکیوں سے اہل زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے۔ لغت نویسی کا جو کام یہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا۔ صرف و نحو پر چھان اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں۔ امیر خسرو، فیضی و

اردو شاعری : رواج، کشمکش، اثرات، محرکات و میلانات

اس پس منظر میں، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے، یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دور انتشار میں، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی ہستیوں کو چھو رہا ہے، اردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی؟ اردو شال کے لیے کوئی اجنبی زبان نہیں تھی۔ یہ یہیں کی زبان تھی اور صدیوں سے بر عظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی۔ خود دکن میں پندرہویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہو گئی تھی جو شال میں فارسی زبان و ادب کی تھی۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دانی ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دانی ضروری تھی۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی۔ جیسے ہی انہارویں صدی عیسوی میں عمل زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہوئے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اردو لینے لگی۔ زبانیں بھی، تہذیبوں کی طرح، آرام سے رفتہ رفتہ پس پردہ جاتی ہیں، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہتے رہے۔ فارسی کو ریختہ اور ریختہ گو فارسی میں شعر کہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمہ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہو گیا اور اردو کا دریا پاٹ دار ہو کر جننے لگا۔

ابوالفضل جیسے شاعر و الشا پرداز بر عظیم سے اُلٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہل زبان کی تخلیق و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہل علم کی بڑی تعداد کے چاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہو گئی۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ”کارنامہ“ منیر“ میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی ٹوڈ، تیغ ہندی کی طرح، اپنے جوہر ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کسبابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی بیدائش ملک بالا (ایران) میں نہیں ہوتی۔“ ۴۴ ”ملا“ شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دانی پر اعتراض کرتا۔ ۵ خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

”ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرنا باعث سند نہیں ہے۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہر ذاتی سے ہوتی ہے، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقِ سخن سے نا آشنا رہتے ہیں۔“ ۶

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے۔ ایک یہ کہ اہل ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو انہوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامانوس تھے۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے نئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرنے پڑتے ہیں، جو ایک فطری عمل ہے۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں، جو بر عظیم میں لکھی گئی، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہل ایران ناواقف تھے۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُلٹھے اور دہتے رہے جب تک منلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوہو ہوئے لگی۔ یہ مادہ اُس وقت بھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع)، ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع میں واردِ دہلی ہوئے۔ ۱۱۵۳ھ/۱۷۴۱ع میں ”تذکرۃ الاحوال“ لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت ہے۔“ ۷ حزبِ تنک مزاج اور متکبر انسان تھے۔ انہوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خاں آرزو کو پیش کیا۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی دانی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انہوں نے ہند اور اہل ہند کی ہجویں بھی لکھیں۔ آرزو، جو اس دور کے مسلم الثبوت استاد اور جیتہ عالم تھے، میدان میں آگئے۔ یہ تنازعہ ۱۱۵۳ھ اور ۱۱۵۶ھ (۱۷۴۱ع اور ۱۷۴۳ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں انہوں نے اپنا رسالہ ”تنبیہ الغافلین“ لکھا۔ ۸ آرزو کا نقطہ نظر یہ تھا :

(۱) ”ایران کی ترکی، بعض الفاظ و تراکیب میں، توران کی ترکی سے مختلف ہے، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے، نہ کہ ایران کی زبان۔“ ۹

(۲) ”(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی زبان میں مسلم ہے۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے مذہب میں، اس زمانے میں، ممنوع نہیں ہیں۔“ ۱۰

(۳) ”مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبانِ اُردو اور دربارِ شاہی میں بولی جاتی ہے۔ ہر فارسی گو کے لیے، خواہ وہ ایرانی ہو یا غیر ایرانی، زبانِ اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے۔“ ۱۱

(۴) ایرانی شعرا کی کورانہ تقلید جائز نہیں۔ نظم میں بحر، قافیہ اور ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث قواعدِ زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی رہتی ہیں۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے بڑے مجتہد گو شاعر ہیں، جن کی مادری زبان ریختہ ہے، نظم ریختہ میں غلطیاں کر جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظم فارسی میں غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے۔ ۱۲

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث یکسر مفرس ہو گئے۔ ان کا رقبہ بہ لحاظ زبان دانی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے۔^{۱۳}

ان باتوں کو آرزو نے 'شمر' میں بھی لکھا ہے۔ 'دادہ سخن' (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے 'مجمع النفاث' (۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰-۵۱ع) میں بھی جاہجا اشارے کیے ہیں۔ اپنے نقطہ نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر، جن کی تعداد والدہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں۔ 'مجمع النفاث' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان افغانوں کی شورش میں ضائع ہو گئے۔ بہر حال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے معتمدین گان یا بقیہ کرتے ہیں۔" ۱۶ ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گویا سارے برعظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں مٹی گئی۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی۔ ہمد شامی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے۔ ۱۷۔ نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اُٹھایا تھا۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ یک رنگ، ٹیک چند بہار، بے نوا، اند رام مخلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا۔ نوجوانوں میں ریختہ (اردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے۔ ۱۸۔ مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا۔ ۱۹۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں کہنا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریختہ پر صرف کردی۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی، رواجِ زمانہ کے مطابق، منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ریختہ میں شاعری کرنے لگے۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و سکین کا معارضہ ۲۰ ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہل زبان اور ہندوستانی فارسی گوؤں کا مسئلہ موجود تھا۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا نقطہ نظر پیش کرتا ہے، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے، اردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا، فارسی کے سلسلے میں ان کا انداز نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا؟ سودا کے شعر یہ ہیں:

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زبان داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئین
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی نالحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفرتیں
کوئی زبان ہو، لازم ہے خورِ مضمون
زبانِ فرس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زبان کا مرتبہ سعدی سے لے کے تا بہ حزیں
کہاں تک تو ان کی زبان کو درست بولے گا
زبانِ اپنی میں تو بالبدہ معنی رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اقتدار گہنا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریختہ کا آئین اپنایا جائے۔ اس رجحان نے شال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہو گئے لیکن اس رجحان کی پیدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہو گئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اردو میں غزلیں کہنے لگے۔ میر جعفر زلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ فائز، مبتلا، آبرو، ناجی اور شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں۔ ہمد شاہ کا دور آئے آئے ان اثرات کی آواز کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ ہمد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع) میں دیوانِ ولی دلی پہنچا۔ ۲۱۔ یہ دیوان ریختہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اردو تھی لیکن بندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا جفا اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرہ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی باندھے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصناف سخن بھی تھیں ۔ شاہی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محفل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ قوال اور گوئے بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”فردوس آرام گاہ (مہد شاہ) کے دوسرے سال جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے ۔“ ۲۲ مرزا محمد حسن قنیل نے بھی کلام ولی کی مقبولیت اور گلی کوچوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

”کابستوں کا قرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، مستی کے عالم میں بھروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکھنی کے رختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے ہیں ۔“ ۲۳

دیوان ولی نے شاہی ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شاہی کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شاہی و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہو کر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوان ولی کے زیر اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کے لیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دور زوال کی پیداوار ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دور زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اُسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو ٹھنڈی ہو کر منجمد ہو رہی ہے ۔ اردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دستے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں ۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے آنے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا ۔ اردو زبان و ادب نے ایک طرف مرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر ، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ ، ایک ہدیسی زبان پر غالب آ گئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کر دیا ۔ طبقہ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقہ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ ، اس زبان کے وسیلے سے ، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہو گیا ۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے ابھرنے کی صدی ہے ۔ اگر اردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی ، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انہیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی ، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی ۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا ، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی ۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں ۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے ، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ، متوازی ہندی تحریک کی بیٹھ تھپکی اور ایسے عناصر کو ابھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے ، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں ، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے ۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیر اثر ایرانی اہل زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے ؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے ۔ فارسی زبان سلامین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکارِ دربار کی زبان تھی ۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا ۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی۔ اس زبان کی روایتِ ادب اس دور کے برہنہ کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی۔ اس لیے جب اردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے۔ بالکل یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اُس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا۔ اُس وقت، اردو کی طرح، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی۔ قبل اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابل ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے بہت چلتا ہے کہ وہ لوگ، جنہوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہل فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے۔ ۲۴ اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف، موضوعات، اسالیب، اوزان و بحور اور نظام عروض کو اختیار کر لیا۔ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجیبوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا۔ بالکل یہی صورت اردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے۔ فارسی شاعر انوری کے ایسے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے:

شاعری دانی کد امیں قوم کردند آنکہ بود

ابتدا شان امراء القیس اتھا شان بو فراس (انوری)

اسی طرح اردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے:

ہارا حسن ہے شوق معلم ذہن کون تیرے

سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے (حسن شوق)

نصرتی جہان نصر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ”دکن کا کیا شعر جیوں فارسی“، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر ”شعر تازہ“ کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے:

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کون پا کیا شعر تازہ دونوں فن ملا
یہی لیے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے:

ترا مکھ مشرق، حسن انوری، جلوہ جالی ہے

نین جامی، جبین فردوسی و ابو ہلالی ہے

یسا

عربی و انوری و خاندانی مجھ کو دیتے ہیں سب حسابِ سخن
یہ فارسی روایت اردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار
ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں
کیا تھا۔ محد تقی میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں:
تبعیت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک مجھے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برہنہ کی
مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی، تلگو، پشتو، کشمیری، پنجابی اور سندھی
وغیرہ پر بھی واضح ہیں۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبو دار دریا میں جب
کوئی معاشرہ نہاتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اتر
جاتے ہیں۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگنے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے۔
ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی
تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی
اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے
بجائے فارسی آوازیں، خوشبوئیں، علامات و رمزیات، تراکیب و بندش شامل
شاعری ہو گئیں۔ ۲۵ برہنہ کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور
کو دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح
والہ و شیدا تھا۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ
نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر، اس کے سارے سانچے،
اس کا طرزِ احساس، اس کے اسالیبِ بیان، اس کے اصنافِ سخن، اس کے بحور و
اوزان، اس کے علامات و رمزیات جذب کر کے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر
فارسی کی جگہ بٹھا دیا۔ اس طرح وہ فارسی زبان، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی
رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی سے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کو وسیلہٴ اظہار بناتے ہی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو ہر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد پھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اردو ادب کی پختہ، جاندار روایت قائم ہو گئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہو گیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کر لیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہو کر پاٹ دار ہو گیا۔ اردو نے اپ بھرتش کی قدیم ترین صنفِ دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بھی غزلیں کہیں لیکن ہندی بحر چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظامِ عروض کو اپنا کر اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہو گئے۔ نظامِ عروض اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مستط اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی مثلث، مربع، مخمس، مستمس، مسبع، مشمن، مستع اور معشر کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیبِ بند، ترجیعِ بند، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصنافِ سخن استعمال میں آنے لگی ہیں۔ کلیاتِ میر، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حصرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اردو میں آئی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود، عرفانِ نفس، ناسوت و ملکوت، جبروت و لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نور مطلق، خوف و رجا، حقیقت و مجاز، ظل، تجددِ امثال، مشاہدہٴ وجدانی، مرتبہٴ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آئی ہیں۔ اخلاقِ تخلیقات میں ہند و نصاب کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاقِ جلالی، اخلاقِ ناصری، اخلاقِ بحسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامہٴ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوق، شاہی اور نصرت وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامینِ اخلاق و حکمت، ہند و نصاب، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہو گئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ یہی عمل قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائعِ بدائع بھی اردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تعالیٰ، تجاہلِ عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً جشید و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنوں، یوسف زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریبان، دامن، ساق، جام و سیو، رشک، رقیب، جنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، گل و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینہٴ سکندر، سد سکندری، جامِ جم، چاہِ بخشش، دیوارِ چین، دار و منصور، صبرِ ایوب، گریہٴ یعقوب، برقِ تجلی، موسیٰ و طور، دہرِ عیسیٰ، سحرِ ساسری، جوئے شیر، تیشہٴ فرہاد، فغفور چین، گنجِ قارون، کوہِ قاف، کوہِ بے ستون، کوہِ کن، اصحابِ کہف، گلزارِ خلیل، آتشِ نمرود، ماہِ کنعان، تخت سلیمان، طوفانِ لوح، عدلِ نوشیروان وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محاسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیرِ مغان بھی فارسی کے اثر سے اردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتمی گمہٴ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اردو شاعری میں آئی ہے۔ ہند شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا بلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے۔ محبوب کے لیے فعلِ مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیرِ اثر ہی اردو شاعری میں آتا ہے۔ لہٰذا میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس صدی میں حاوی رہتا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے انیسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور لئی اصنافِ ادب مثلاً سونٹ، آزاد نظم، نظمِ معرّا، ناول، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورٹاژ، ڈرامہ، تنقید، پروپوٹم وغیرہ اردو میں

عام و مروج ہو گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کر کے، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عمل ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے ہمیز کا کام دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دور تشکیل میں اور برعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر، یہی اثرات اردو زبان میں آ سکتے تھے اور اسی لیے یہی آئے۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برعظیم کے جغرافیائی، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی قوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی۔ ۲۷ ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھانے کی کوشش تھی۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ”اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے۔ شق کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔ آج بہت سے فارسی قطعے، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں۔“ ۲۸ یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوتی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آکر تیرا خیال جیو میں

مشکل ہے جیو سوں کوں اب امتیاز کرنا (ولی)

لہ چنان گرفتہ ای جان بہ میان جان شیریں
(نظیری) کہ توان ترا و جان را ز ہم امتیاز کردن
پیم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
(ولی) یہ نقش قدم صفحہ سیا پہ لکھا ہوں
تحقیق حال ما زنکہ می توان نمود
(نظیری) حرفے ز حال خویش بہ سیا نوشتہ ایم
راز دیر و حرم افشا نہ کریں ہم برگز
(سودا) ورنہ کیا چیز ہے یساں اپنی نظر سے باہر
مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
(حافظ) ورنہ در محفل رندان خبرے نیست کہ نیست
کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
(سودا) ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں
ہوئے یار من ازین بست وفا می آید
(نظیری) ساغر از دست بگیرد من از کار شدم
آلودہ قطرات عرق دیکھ جیب کو
(سودا) اختر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو
آلودہ قطرات عرق دیسہ جیب را
(قدسی) اختر ز فلک می نگرند روئے زمیں را
ہوا سوار وو شاید مرا شہنشاہ حسن
(مودا) کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دے
سوار شد مگر آن بادشاہ کشور حسن
کہ آفتاب کشادہ نشان زریں را
عام حکم شراب کرتا ہوں محاسب کو کباب کرتا ہوں (میر)
عام حکم شراب می خواہم محاسب را کباب می خواہم
(امیر خسرو)

کھلا نشے میں جو پگڑی کا بیچ اس کے میر
(میر) سندر ناز نہ اک اور تازیانہ ہوا
ز فرط نشہ چو واگشت طرہ بر دستار
سندر ناز ترا تازیانہ دیگر شد

پایا نہ یوں کہ کرے اس کی طرف اشارہ
یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا
مشکل حکایتیں است کہ ہر ذرہ عین اوست
اسا نمی توان کہ اشارت باو کنند
کیا بدن ہوئے کا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگ کی گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا
ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بند قبانے کیست کہ وا می کنیم ما
ہم نے کیا کیا نہ ترے شمع میں اے محبوب کیا
صبر ایوب کیا ، گریہ یعقوب کیا
در فراق تو چہا اے بتِ محبوب کم
صبر ایوب کم ، گریہ یعقوب کم

(مظہر یا مخلص کاظمی)

خال لب آفتِ جان تھا مجھے معلوم نہ تھا
دامِ دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
خال لب آفتِ جان بود نمی دانستم
دام در دائرہ نہاں بود نمی دانستم

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود
بہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں
کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

یار ہر سو کہ رود دیدہ ہاں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد
سب ہے تین سمہات نہیں جلت میں دی بیٹھ
وا ہے تین گہرات پہ قبلہ نما ہو دیٹھ
غم عشقت زبیں بگداخت جسم ناتوانم را
ہا عینک نہد تا باز یزد استخوانم را
کرے ہرہ ایسے ساگیل بجاہاں دے نیچ
دیتی ہوں چشمان جگن چاہے لے نیچ
ز بسکہ درد تو در جان ناتوان من است
ہلاک می طلبد ہر کہ مہربان من است

(نقی اوحادی)

کیا کہوں وا کے دسا ہر را بہت کے ایس
برہ احوال لکھیں مریو بھیوا میں
ہر کہ زما پیام برد دید بچشم ما رخس
حیرت چشم قاصد است عینک دورین ما
واہی کے چت چڑھ گئے مل سندیس وہ ہال
دورین عینک کیے ، قاصد کے درک لال
ز پائے تباہ سرش ہر کجا کہ می لکرم
کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا این جاست (خان زمان امانی)
جت دیکھوں نت ہی رہوں انگ انگ تسپار
نکھ سکھ لوں کہوں سکھی سکی نہ گنت تہار (بہاری)
اسی صدی کے ایک غیر معروف شاعر یوسف علی خاں نے اپنی کتاب
”گلشن ہند“ میں استادانِ فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہوں کی صورت میں
ترجمہ کیے ہیں - ۲۹

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔
یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی پڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی
وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرہ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔
فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ
وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ
بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے
اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ،
احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید
اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں
صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی
معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق
ذہنوں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دنیاں آباد
کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت
کو زندہ رکھتے ہیں۔ انہی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری
و جاری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے
بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں
ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انہیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کاجاب نہ ہوتے ۔ تاریخی قوتیں پر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں ۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ انہی فطری تہذیبی و تاریخی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے آثار چڑھاؤ کی داستان ہے ۔ شمالی ہند میں اردو شعر و ادب کی تحریک انہی عوامل کے زیر اثر ، قبول و مروج ہو کر سارے برعظیم میں پھیل گئی ۔ ناجی نے کہا :

ہندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا
اور جب مصحفی کا زمانہ آیا تو انہوں نے لکھا :

”ہندوستان میں فارسی شعرگوئی کا رواج ریختے کے مقابلے میں کم ہے اور ریختہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مراتب کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔“ ۳۰

ان حالات میں اردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنانے لگی ۔ اگلے باب میں ہم اردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد دوم) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۷ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع ۔

۲۔ بزم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۸ ع ۔

۳۔ ایضاً ، ص ۳۱۶ ۔

۴۔ منشورات ممنا عظیم آبادی ، نسخہ ”کتب خانہ“ مشرقیہ پشتہ ۔ محضوطہ ورق ۳۳۴ بحوالہ ”عہد شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر نمبر ۵ پشتہ ۔

۵۔ ضمیمہ خوشگو : بندرا بن دامن خوشگو ، مرتبہ عطا کا کوی ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پشتہ ۱۹۵۹ ع ۔

۶۔ مخزن الفرائد (قلمی) : ص ۳۳ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ پشتہ ۔

۷۔ مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۶۴ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ۔

۸۔ داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع ۔

۹۔ داد سخن : ص ۸ ۔

۱۰۔ شعر (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور ۔

۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳۔ معارضہ حزین و آرزو : منوہر سہائے انور ، ص ۳۰ و ۳۱ ، معاصر حصہ ۱ پشتہ ۔

۱۴۔ داد سخن ، پیش گفتار ص ۲۱ ۔

۱۵۔ مجمع النفائس (قلمی) مخزوتہ قوسی عجائب خانہ گراچی ۔

۱۶۔ ایضاً : ورق ۹۲ ب ۔

۱۷۔ مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۳۷۶ ۔

۱۸۔ مردم دیدہ : ص ۸۰ ۔

۱۹۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع ۔

۲۰۔ سودا و مکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ۸۳ ، معاصر حصہ اول پشتہ اور ”معارضہ“ سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی“ انور الدولہ فیاض الدین حیدر ، ص ۶۷ تا ۷۶ معاصر ۱۹ پشتہ ۔

۲۱۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ ع ۔

۲۲۔ ایضاً : ص ۸۰ ۔

۲۳۔ ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۴ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ ع ۔

۲۴۔ Influence of Arabic Poetry on the Persian Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.

۲۵۔ اسلامک کلچر : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ ع ۔

۲۶۔ فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ ع ۔

۲۷۔ مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ ”ابن ہمام شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است“ تذکرہ ہندی ، ص ۲۸۸ ۔

- ۲۸- شعر العجم (جلد چهارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱ ، معارف پیریں اعظم گڑھ
طبع دوم ۱۹۱۸ع -
- ۲۹- اردو کے قدیم — دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۶۶-۷۰ ،
مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ع -
- ۳۰- تذکرہ ہندی گویان : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۳۸ و حاشیہ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۲ "چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کند در سخن او سخن
نمی کنند و ہندی نژادے چون تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار
مازد دم از تحسین نمی زنند - درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد گہ
او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و پایہ فصاحت والا
نمی گردد -"
- ص ۲۴ "ایرانیان مرا بہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہند . . . حرف آہست
کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را سند لگردد ، پایہ مرد بہ نسبت
ذاتی باشد و اگر ایرانیان زبان طعن کشایند کہ فارسی زبان
ماست و زبان را بکام نیابند و اگر زبان بکام نباشد بمذاق سخن
آشنا نبود -"
- ص ۲۳ "گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است -"
- ص ۲۲ "ترکی ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالف ترکی توران
است و حال آن کہ ترکی زبان توران و ترکستان است نہ زبان
ایران -"
- ص ۲۴ "آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبان ارامنہ در فارسی مسلم
ست - باقی مانند الفاظ ہندی و آن نیز بمنہب مؤلف درین زمان
ممنوع نیست -"
- ص ۲۳ "این دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و سابق بہ
دیوان در قترت افاغہ تلف شد - بہر حال دیوان مذکور ہم کہ
مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن درجہ کہ منظون یا متیقن ، شیخ و
جامعہ نصیریان اوست نیست -"

- ص ۲۶ "در سنہ دوم فردوس آرام گہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ
و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ -"
- ص ۲۶ "رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و
ریختہ ہم فی زمانہ بہ پایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ بلکہ ازو بہتر
گردیدہ -"

• • •

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترہویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شاندار حال بھی۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد ، جو فتح بیجاپور (۱۶۸۵/۸۱۰۹۷ ع) اور فتح گولکنڈہ (۱۶۸۶/۸۱۰۹۸ ع) کے ساتھ مکمل ہو گئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلنے لگا۔ ان اثرات نے ایک طرف اردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گھر آنکھ بن گئے۔ شمال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے شعری رجحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو نڈھال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتدال زائل ہونے لگا۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئی ہیں۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، ناجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شمالی کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبیر سے سیاسی و تہذیبی زوال رُکا ہوا تھا ، شمال کا روحانی خلفشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا ، جا جایا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھوئے

فصل اول

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

لگا اور اس تہذیب کے کشتیہ نقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی۔ اس کی اکائی ٹوٹ گئی تھی۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو اثر سے طویل جملے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں، جہاں طویل جنگ ناموں، میزبانی ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی، غزل مقبول ہونے لگی۔ اس دور میں ولی دکن کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دانوں کی طرح بکھر گیا تھا۔ اس پر آشوب دور کا فرد تلاش سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آکھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز، میلاد، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہمات وابستہ ہو گئے کہ فرد، انہیں ترک کر کے، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ مثنوی کا رواج عام ہے، مزاروں پر چادریں چڑھائی جا رہی ہیں، ٹوٹے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں، نذر نیاز دلائی جا رہی ہے۔ دنیوی خوش حالی کے لیے وظیفے بڑھے جا رہے ہیں اور تعویذ گنڈوں سے مرادیں پر آنے کے خواب دیکھے جا رہے ہیں۔ بکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے، معراج نامے، ہند نامے، شہادت نامے، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے، جیسے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں حسن شوق۔۔۔ جنگ تالیکوٹ یا ”علی نامہ“ میں نصرتی نے علی شاد شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع سخن بنایا تھا۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو بچنے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان سب نظموں میں کرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے۔ مختار کا مولود نامہ، معراج نامہ، فتاحی کا مولود نامہ (۸۴/۱۱۰۹۵ - ۱۶۸۳ع)، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۸۱۰۹۰/۱۶۷۹ع)، حب کی مثنوی معجزۃ فاطمہ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۸۱۰۹۰/۱۶۷۹ع)، سیوک کا جنگ نامہ، ہند حنیف (۸۱۰۹۲/۱۶۸۱ع)، احمد کا وفات نامہ حضرت فاطمہ (۸۱۱۳۷ - ۲۵/۱۶۷۳ع)، روشن علی کا عاشور نامہ (۸۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع)، اسمعیل امرہوی کی مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہ (۸۱۱۰۵/۹۸ - ۱۶۹۳ع) اور مثنوی معجزۃ انار (۸۱۱۶۰/۱۷۰۸ع) قسم کی مثنویاں یکساں طور پر دکن و شال میں ملتی ہیں۔ مذہبی نظموں میں، ان کے علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی ہے یا عبرت دلا کر اصلاح احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے۔ حسین ذوق کی مثنوی وصال العاشقین (۸۱۱۰۹/۹۸ - ۱۶۹۷ع)، نزہت العاشقین (۸۱۱۱۱/۱۷۰۰ - ۱۷۰۹ع)، قاضی محمود بھری کی مثنوی من لکن (۸۱۱۱۲/۱۷۰۰ - ۱۷۰۹ع)، فراقی کی مثنوی مرآۃ البشر (۸۱۱۳۳/۲۱ - ۱۷۲۰ع) میں ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری کرنے کے لیے شال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ شامل نہیں ہے۔ ان کا مقصد، جذباتی سطح پر سننے یا پڑھنے والوں کے عقیدے کو کرامات اور غیر مستند افسانوی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے۔ یہ کام واقعات کربلا کو افسانوی روایات کے ذریعے، غم و اندوہ کی فضا پیدا کر کے، مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں۔ اس قسم کی نظموں کی روایت اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شال پہنچی ہے۔ دکن کی مذہبی نظموں کا ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں۔ یہاں ہم شال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس دور کی زبان اور شال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تنابلی لسانی جائزہ بھی لیں گے۔

روشن علی روشن نے ”عاشور نامہ“ سنہ ۸۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع میں لکھا، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے:

بتاریخ دسویں و ماہ صفر
ہوا اس کا انجام وقت فجر (شعر ۲۵۳۳)
بزار اوپر یک صد میں بیتیں تمام
بروز دو شنبہ، صفر، وقت شام (شعر ۲۵۳۴)

روشن علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں، جب اردو زبان کا ادبی رواج شمال میں ہوا، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۴۴ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا۔

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب

کہاں تک کہے معجزے باصواب (شعر ۲۸۳)

روشن مختصر کر شہیدوں کی بات

بیاں وار بولے ہو صد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منتخب 'چار یار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی مستی العقیدہ مسلمان تھے ۲۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے ۳۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے "سہارنگ پور" میں سکونت اختیار کر لی تھی:

یہ کر سیر دنیا موافق قدر

سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۶۳)

عاشور نامہ کے مرتب و مقدمہ نگار مسعود حسین خاں نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اٹھایا کہ "سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی" ۴۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "خانواں (خانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ء کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مشلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جا دے تھے۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والی سارنگ پور (مانوہ) کے تیس ہزار، حسن خاں حاکم میوات کے بارہ ہزار۔۔۔" ۵۔ اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ "مٹو خاں نے ۱۵۳۶/۹۳۳ء میں مانڈو پر قبضہ کیا اور قادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا۔ ابھی چھ برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے، جو ہمایوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا، مانڈو پر حملہ کیا۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خاں کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ، جو آجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے، اس کے سپرد کر دیا" ۶۔ حاکم مالوہ، سلطان باز بہادر اسی شجاع خاں کا بیٹا تھا۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو آجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے۔ کہیں وہ اس زبان کو، جو آج اردو کے نام سے موسوم ہے، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے:

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام

نظم ہندوی کر کے بولا تمام (شعر ۲۸۲)

یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان

کہوں کربلا کی لڑائی عیاں (شعر ۷۰)

یہ روشن علی نے سنا تھا بیاں

زبانِ ہندوستانی میں بولا عیاں (شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں "عاشور نامہ" کہتا ہے، جیسا کہ اوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں "جنگ نامہ" کہتا ہے:

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کروں

فہم عقل اتنا نہیں میں دھروں (شعر ۸۳)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور جنگ نامہ، ۷۰ حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے۔ ۷۰ حنیف ظالم یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور واقعاتِ ۷۰ حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ ولین کو ہلاک کر کے ٹریجڈی کو کامیابی میں بدل دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروج تھیں۔ اگر واقعاتِ کربلا کا ابتدا سے یسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔ زیرِ نظر ”عاشور نامہ“ میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حمد ہے، پھر نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت کے بعد وجہِ تصنیف بیان کی گئی ہے۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے۔ یہاں رسولِ خدا، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص یزید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ۔ یہ سوال روشن علی کے ایسے بے معنی ہے کہ عربوں کا اسرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفہ وقت تھے، وہ براہِ راست یزید کو بلوا سکتے تھے۔ انہیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ بہر حال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر فکرمند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے یزید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی چن کو قبول کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملک شام پہنچا۔ یزید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ ”میری چن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکم وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے۔ یزید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا۔ امیر معاویہ سے یزید کی ملاقات ہوئی یا نہیں، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے یزید کی عورت کو پیغامِ نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی۔ اس نے سنا تو آگ بگولہ ہو گیا اور کہا:

جو میں بادشاہی کا قابض بنوں

اول میں حسن کو سو جو سے کٹوں (شعر ۳۶۹)

دویم میں حسین کو نہ چھوڑوں کبھی
ماروں ان کو ایک ایک کر کے (شعر ۳۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی بنیاد گہری ہو گئی۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے۔ واقعہ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے قریب سے انہیں قتل کر دے:

حسن اور حسین کو تو کچھ فائدہ

گیا دے جہاں سے مکر چھند کر (شعر ۳۷۹)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے۔ ایک کشتی سے رابطہ پیدا کیا۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بوڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہو کر رہے۔ نادان عورت ٹھی۔ کشتی کے پہکانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انہیں کھلا دی۔ یہ زہر تھا۔ حسن وفات پا گئے۔ وفات کے وقت انہوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمہیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا:

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا

کیا اس نے مجھ کو ہو سے جدا (شعر ۶۸۵)

بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین

مجھے قتل اس کا ہوا فرضِ عین (شعر ۶۸۶)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ کوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں۔ عہد نے انہیں ایک خط لکھا کہ اہل کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے بے چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔ حسین ان کے قریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو 'حر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدان جنگ میں جاتے ہیں اور شہید ہوتے ہیں۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے

(شعر ۱۵۱۷)

حسن مجتبیٰ کا تو ہی نام ہے

ہماری رضا تم اوپر ہے نہیں

نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں

(شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے۔ دوسرے مرثیہ گوئیوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدان جنگ میں، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے؟ بہر حال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدان جنگ سے فوج یزید نے ہٹا کر :

کہ میدان خالی ہے آؤ شباب

(شعر ۱۵۶۵)

لڑو آن کر ہم سنی ہے جواب

بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی

سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی

(شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدان جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جام شہادت پیا۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے، وہ بھی شہید ہوئے۔ علی اصغر کے تبر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء، قطب، غوث تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدان جنگ میں چلے گئے۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کی شہادت کے بعد اہل خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف افسانوی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

سر دو بہتر ہوئے ہیں شہید

(شعر ۱۷۳۱)

بہ حکم الہی بہ قہر یزید

اس کے بعد مختلف روایات، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں سے جنگ چھ حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے قام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شمال میں اردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے۔ یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثواب دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس دور میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم، مذہبی تقریبات، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ ایسی محفلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب، دوست احباب اور اہل محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے۔ ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو ترنم یا تحت اللفظ سے پڑھتا۔ لوگ توجہ سے سنتے۔ واقعات کرہلا پر آنسو بہاتے، سینہ کو پی کرتے اور سر پٹیتے۔ اس کے بعد فاتحہ ہوتی اور اہل محلہ میں شہرینی تقسیم ہوتی۔ اس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہو گئیں۔ اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ'، اس دور کی زبان کے تعلق سے، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا۔ روزمرہ و معاشرہ کی کیا صورت تھی۔ عربی، فارسی، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اردو ہے۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوتی ہیں۔ زبان صاف و روان ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے۔ حمد و نعت کے یہ چند شعر دیکھیے :

کروں پہلے توحید ایزد تعالٰی

(شعر ۱)

نہ ہے ذات کو اس کی برگز زوال

الہی تری ذات ہے لم یزل

(شعر ۲)

جہاں سب میں معمور تو ہر شکل

توئی ذوالجلال اور توئی والکرم

(شعر ۳)

ہوا ایک ہل میں سو تیرا رحم

- تو بے چون چگونست قادر کریم
تو واحد ، احد ، ایک ، راحم ، رحیم
(شعر ۸)
- زمین آسماں ہیں تجھسی سے مقیم
ازل سے ابد تک ہے تو ہی کریم
(شعر ۹)
- لہی الخلائق ، شفیع الامم
اسی ذات پر ہے نبوت ختم
(شعر ۲۰)
- ترے نور سے ہیں یہ روشن مدام
ستارے فلک ساتوں آخر تمام
(شعر ۳۷)
- ترے نور سے عرش و کرسی کیا
شرف سب نبیوں کا تجھ کو دیا
(شعر ۳۸)
- ترے نور سے سب کہے یہ عیاں
نہ طاقت زبان کو جو بولوں یاب
(شعر ۴۰)
- سبھی مرسلان میں تو ہے تاج سر
شفاعت کرو گے ہم روز حشر
(شعر ۴۴)
- دروہیں ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
و بر آل مجمع کمالات پر
(شعر ۴۵)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مانوس ہوئے ہیں۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدان جنگ کا بیان دیکھیے :

دروازے شہر کے کہے سارے بند
ہزاروں سواروں و پیادہ دیگر
لگی ہوئے چو طرف سے مار مار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جواب
جدھر کو پھریں وہ بہادر جواب
جو آوے مقابل وہ جاوے نہیں
کریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار
بزیدی کا لشکر جو بھساگا وہاں
کریں مصالحت مل کے وہ سب جنے

اگر یہ سنے گا بزیدی خبر
کہ چالیس اسواروں سے لشکر بٹا
بزید ہم کو مارے گا پور گھیر کر
چلو پھر کے تم اس کو ہکا کریم
یہ سن بات لشکر وہ جلدی بھرا
یہ بد ذات تھا سارے لشکر کے بیچ
اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں
رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید
کہا پھر یہ مسلم نے اے کوفیاں
کوزہ ایک ہانی کا لاوے شتاب
یہ سن کوفیوں نے تیسے سر کیا
انہی بیچ تھا ایک حبشی جواب
کہہ مسلم پو پانی تم سیر ہو
کسری حق نے یارو دعا وہ قبول
وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
جگر ہے مرا اس کے غم سے بھٹا
یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
اکیلا اسے کر کے سر کاٹ لیں
جو پھرتے ہی ظالم نے ایسا کیا
برائی کی معلوم تھی اونچ نیچ
نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
برا نور رحمت کا ان پر پدید
مسلمان بھی ہے کوئی یا ایمان
کہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
نہ ہانی انہوں نے میسر کیا
مشک بھر کے پانی کی لایا وہاں
انہوں نے دعا کی تری خیر ہو
وہ حبشی اسی وقت پایا حصول
(ص ۸۳ ، ۸۴)

’عاشور نامہ‘ کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی کوئی قابل ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۳۴ اشعار کی یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں زبان کا کیا کینڈا تھا ؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے۔ عام زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی بندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا۔ اس لیے ضروری ہے کہ شال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس دور میں شال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس فرق کی کیا نوعیت تھی ؟

(ب) لسانی خصوصیات ، شال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع میں جب ”دیوان زادہ“ کا دیباچہ لکھا تو بتایا کہ اردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرنا صحیح نہیں ہے اور آبرو (م ۱۱۶۹ھ/۱۷۳۳ع) کا یہ شعر بھی لکھا :

جو کہ لڑوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گئے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے ”دیوان قدیم“ میں خود
اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام
طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں
ملتی ہیں، مثلاً:

فارسی حرف ”بر“ کا استعمال

ع تو گلزار آتش کیا ”بر“ خلیل (شعر ۸)
فارسی حرف ”از“ کا استعمال

ع کہ کیا حکم ہو ”از“ اسامان مگر (شعر ۷۴)
فارسی حرف ”در“ کا استعمال

ع و ”در“ روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۳۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی
و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہئیں لیکن روشن علی
کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔
عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً:

شکل ع جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)

خَلَقَ ع ہے خالق خاق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حَشَر ع حشر تک جو کوئی لیوے اس کا لام (شعر ۲۶)

خَتَمَ ع اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)

شَرَفَ ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظَلَمَ ع یہ غربت اونہوں کے ظلم ظالمان (شعر ۶۶)

فَكَرَ ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرے (شعر ۱۰۰)

أَصَلَ ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۳)

بَغَضَ ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیان کر (شعر ۳۸۹)

دَرَخْتُ ع و درخت سے جس دم اُتارا اُنے (شعر ۹۳۴)
جَبَر ع سہو اپنے اُوپر قہر اور جبر (شعر ۹۹۶)
ایک جگہ صِفْتُ باندھا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صِفْتُ بھی
باندھا ہے:

صِفْتُ ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

صِفْتُ ع زبان کو سکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

بہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں، روشن علی کے دور میں بغیر
تشدید کے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے،
تشدید سے بھی بولے جاتے تھے، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اس قسم کے
تصرفات جائز تھے، مثلاً:

بغیر تشدید کے:

قضا اور قدرت یہ صادق سمجھا

جو کچھ تو کرے گا مجھے وہ اچھا (شعر ۶۲)

ع قصا مختصر پیاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۳)

جہاں لفظ سمجھا، اچھا اور قصا بغیر تشدید کے استعمال ہوتے ہیں۔
تشدید کے ساتھ:

ہوئے پاک کپڑے گودی اب سون (شعر ۱۳۳)

رنگا رنگ کپڑا سبھی پن کر (شعر ۲۰۲)

دے وہ شہیدوں کی جگہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو سلام آ کر کہا (شعر ۳۳۸)

کری بات قبول یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

عاشور نامہ میں اسمائے ظاہر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال میں آتی
ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں۔ چند صورتیں یہ ہیں:

وہ (شعر ۶۷۶)، تو، مجھ، میں (۶۸۲)، میرا، تم، (۶۰۲)، میرے،
میری (۶۷۲)، ہم (۵۸۳)، ہم (۵۸۳)، اونہوں (۶۱۲)، انہو (۳۸۸)، اُنے

(۱۴۰)، اُن (۶۹۸)، تَمَن (۱۹۲)، کَمَہیں، تَمَہیں (۳۹۶)، یہ (۵۸۸)، تَرَا (۸۸۹)، تَمَرے (۶۲۹)، تَمھاری (۷۰۰)، تَمَرے (۷۰۲) وغیرہ۔

اسی طرح اس دور میں فون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا۔ یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے، مثلاً:

ع نہی جا دلما دیوؤ فاطماں (شعر ۱۹۰)
ع یونچھا سوز سیتی اے دل بند من (شعر ۱۹۲)
ع چلے کوچ در کوچ وے ظالماں (شعر ۸۱۶)

یہاں فون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب پورنش میں ن عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے۔

”عاشور نامہ“ میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ”ون“ اور ”نی ن“ لگا کر بنائی گئی ہے۔ مثلاً:

ساتون (شعر ۳)، نیون (۳۸)، دوستون (۵۷)، عاشورون (۶۸)، شاہزادون (۱۸۱)، کیڑون (۲۰۳)، سردارون (۳۹۵)، سوکون (۴۷۲)، تیغون (۱۱۶۳) وغیرہ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی گئی ہے۔ مثلاً:

مرسلان (۴)، شہیدان (۱۱۸)، ہزاران، سواران (۸۴۹) وغیرہ۔ ان کے علاوہ مبارک بادیاں (۱۳۵)، دخترین (۴۱۶) بھی ملتی ہیں۔ اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں۔

جہاں تک حرف کا تعلق ہے، ان میں نے (۴۱)، سنی (۵۳)، سنی (۱۵۲)، منے (۳۲۱)، اُوپر بمعنی پر (۴۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ ہنر، کدھی، انا، سون (سے)، مون (میں)، ائی، کون (کو) اے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ فارسی حرف از، بر، در، بہ بھی ساتھ ساتھ ضرورت استعمال ہو رہے ہیں۔ بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اُس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے۔ مثلاً:

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ۵۲)
عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ۸۲)
ندا ع اسی وقت حق سے یہ آیا ندا (شعر ۶۲۰)
سزا ع بے ادبی کری تھی سزا یہ ملا (شعر ۱۰۶۱)

علامت فاعلی ”نے“ کا استعمال دکنی اردو کے برخلاف شال کی زبان میں عام تھا۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے۔ مثلاً:

ع فرمایا انھوں نے تو سن اے فقیر (شعر ۹۳)

ع کیا عرض میں نے کہو تم لیاں (شعر ۹۵)
ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)
لیکن کہیں علامت فاعلی ”نے“ حذف بھی کر دی گئی ہے۔ مثلاً:

ع فرمایا انھوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)
اسی طرح ”کر“ یا ”کے“ بھی کہیں حذف کر دیے ہیں۔ مثلاً:

ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
ع اسی وقت اٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)
لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے:

ع رضا حق کے اُوپر سو راضی رہیں (شعر ۲۸۷)
حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ صورت قصہ ”مہر افروز و دلبر“ اور ”کربل کتھا“ میں بھی ملتی ہے، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی۔ مثلاً:

ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
ع کرامت شہروں کی کا حد ہے کہاں (شعر ۲۸۴)
ع یہ مضمون لکھ کر کے قاصد بلا (شعر ۲۹۹)
ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)
عاشور نامہ میں آتھی، تھی، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا، اتھی،

اتھیں بھی استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً:

ع ترے بیہد میں کنت کنزاً اتھا (شعر ۱۵)
ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں فاطماں (شعر ۶۰۹)

فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں۔ مثلاً:

آئے (۲۰۱)، سوئے (۲۵۰)، سوؤتا (۴۹۹)، کھوئے (۶۴۹)، آئے کر (۶۴)، سمجھائے کر (۳۲۵)، ہے گا (۴۸۰)، ہوئے گا (۲۹۸)، ہیں گے (۴۵۰)، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ۔

ماضی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی اردو میں اسی طرح مستعمل ہے۔ مثلاً:

ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
ع مدینے کو بھیجا شتابی چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے
ع وہ پیالہ شہادت انہوں نے چکھا
یہ صورت دکنی اردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنیا ،
پڑھا کے بجائے پڑھیا ، بھیجا کے بجائے بھیجیا ، چلا کے بجائے چلیا ، دیکھا کے
بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے ۔
عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جگہ ہار لگا کر مرکب بنایا ہے ۔ یہ دکنی میں عام ہے لیکن
شمال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم تب ہوا اس کرنہار کا
(۲) واؤ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے
ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے ۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری
دونوں میں ملتی ہے ۔ اس کو ہمیں بھر اختیار کر لینا چاہیے ۔ اس سے زبان کی
قوت اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی ۔ عاشور نامہ میں واؤ
عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع تین سووٹے ہیں و دل جاگنا (شعر ۸۳)
ع یتیم ہوں گے پیاسے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)
اسی طرح رات و دن (۹۴۰) ، جو رو اپنی و لڑکے (۹۶۱) ، حسین سے و تم سے
(۱۱۳۰) ، دنیا و دکھ (۱۳۴۷) وغیرہ ملتے ہیں ۔
(۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے
ہیں ۔ مثلاً :

بالکل (بالکل) ع لکھو ہم کو احوال بالکل سبھی
الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ نانی سنی الودا
شرو (شروع) ع صبح ہونے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
واہ ویلا (واویلا) ع کیا واہ ویلا آنے بہت سا (شعر ۱۳۰)
اسی طرح زعم کو ”زوم“ لکھا گیا ہے ۔ بغل کو بگال (۱۶۰) ، سنبھال
کو سمبال (۳۴۹) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، تغیر کو تاغیر (۱۱۳۱)
شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ ۔

(۴) ”بھی“ کا استعمال بھی دلچسپ ہے ۔ یہ عید شاہی دور میں مستعمل تھا
خصوصاً اس دور کے مرثیہ گوئیوں کے ہاں عام تھا ۔ ”عاشور نامہ“ میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

ع بھی افلاک ساتوں بڑی کھلیلی (شعر ۵۱۱)
ع بھی صندوق کے تئیں طلب شہ کیا (شعر ۱۸۵۸)
”بھی“ کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :

ع بھی بھر پڑیا ہے جگ شور و شر میں^۸ (عشقی)
(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی ”مع“ کے بجائے ”ممع“
راج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع بمعہ کٹنی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)
ع رکابا بمعہ اسپ دونوں قلم (شعر ۱۲۰۶)
ع بمعہ گھوڑوں دونوں گرے ناپکار (شعر ۱۲۰۷)
”عاشور نامہ“ میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے ہیں جیسے وہ
بولے جاتے تھے ، مثلاً مہربانی کے بجائے مہربانگی ، اتنی کے بجائے اتی ، کتنے کے
بجائے کتنے وغیرہ :

ع مہربانگی سے و رخصت کیا (شعر ۷۷۷)
ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۶)
ع کتنے مارے موذی وہ دوزخ گئے (شعر ۲۰۳۸)
(۶) اس دور میں ”ذ“ کا استعمال کثرت سے تھا ۔ ”نوادر الافاظ“ میں
اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۱۱۰۰ کی تصنیف ہے ،
ذ کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے مخطوطے کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ
تبدیلی کر دی ہو :

ع کمر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھانپ (شعر ۱۳۲۲)
(۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے :
مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱) ، الودا اور غلغلا (۶۳۰) ، حر اور
چتر (۸۰۷) ، آنے اور پانی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال
کیا ہے ۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اردو
میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

یگ (۶۳۶) ، میاے (۸۸۸) ، دند (۲۰۳۳) ، گیت (۱۶) ، برگٹ (۱۶) ،
ادھک (۱۵۳) ، چت (۳۶۰) ، بلہار (۵۸۷) ، اچرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا
استعمال شمال کی زبان میں کم ہے ۔

عاشور نامہ کی زبان کا اگر اسمعیل امروہوی (م ۱۱۲۳/۱۱۷۱ع) کی مثنوی ”وفات نامہ بی بی فاطمہ“ اور ”مثنوی معجزہ انار“ کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لمحوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمعیل امروہوی شمال سے تعلق رکھتے ہیں لیکن دکن میں بسلسلہ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ دونوں مثنویاں دکنی اردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ اسمعیل امروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اردو غزلوں سے بھی ملتا ہے جو دکن کے دوران قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمعیل امروہوی کو شمالی ہند کی زبان کا نمائندہ یا ان کی مثنویوں کو ”دلی کی قدیم ترین مثنویاں“ کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایت ادب کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے۔ اگر اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں — ”وفات نامہ“ (۱۱۰۵/۱۱۹۳-۹۴ع) اور ”معجزہ انار“ (۱۱۲۰/۱۷۰۸ع) کا مقابلہ

۱۔ اسمعیل امروہوی کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں میں خود کیا ہے :

ع وطن امروہا میرا ہے شہر نام (شعر ۲۱۱)، وفات نامہ بی بی فاطمہ ، ص ۱۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ع ۔

ع کہ ہے امروہا شہر میرا وطن (شعر ۱۳۰) ، مثنوی معجزہ انار ، ص ۱۶۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ع ۔

۲۔ اٹھ سال ہجری نبی کے عیاں + گیارہ سو اور پانچ تھے بوجہ جان (۱۱۰۵) اردو کی دو قدیم مثنویاں ، نائب حسین نقوی ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۹ع ۔

۳۔ گیارہ سو اوپر بیست سن تھے نبی + اسی روز قصہ کہا میں سبھی (۱۱۲۰) ، ایضاً ۔ فاضل مرتتب نے میر اسمعیل امروہوی کا جو شجرہ نسب دیا ہے (ص ۳۱) اس میں انھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۱۷۸۳/۳۸۱ع) (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی الترتیب ۳۱۹ اور ۱۳۸ ہے ، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا ، محب کے وفات ناموں ، مختار و فلاحی کے میلاد ناموں ، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹/۹۸-۱۶۹۷ع) اور نزہت العاشقین (۱۱۱۱/۱۷۰۰-۱۶۹۹ع) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابل ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں۔ اسمعیل امروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ”عاشورنامہ“ کے ساتھ ”وفات نامہ“ اور ”معجزہ انار“ کے تقابلی مطالعے سے شمال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا۔ آئیے دیکھیں اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ”عاشور نامہ“ میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا ، چلنا سے چلا ، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ”وفات نامہ بی بی فاطمہ“ اور مثنوی ”معجزہ انار“ دونوں میں لینا سے لیوتا ، پڑھنا سے پڑھیا ، دیکھنا سے دیکھیا ، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہے ، جیسے :

ع ترا نام ہر دم کوئی لیوتا (شعر ۲ وفات نامہ)
ع پڑھیا نعت جو میں کہیا دل کہ زود (شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع دیکھیا ایک بارات عرش کے اوپر (شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع دوجی بات تم شرف جو پائیا (شعر ۱۰ وفات نامہ)
ع خدا نے منافق کو دکھلائی (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع نصے ہو گیا بولیا آشکار (شعر ۳۴ معجزہ انار)
(۲) ”عاشور نامہ“ میں لفظوں کی جمع عام طور پر ”ان“ لگا کر نہیں بنائی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے ۔ شاہ ولایت اور اسمعیل امروہوی کی وفات میں ۳۴ سال کا وقفہ ہے ۔ ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں ۔ اس طرح اسمعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں ۔ اس لیے یہ سوال پھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتتب نے کیا ہے یا کوئی اور ؟ (ج ۔ ج)

گئی لیکن اسمعیل اسروہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع یہی چاہتے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع نبی ادیمیاں بیچ کیتا خدا (شعر ۱۷۷ وفات نامہ)
ع ارے لوگاں غافل رہونا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع کبیراں صغیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزۃ انار)
اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شہال کی اُردو میں مشکل سے نظر آنے کی :

ع ہمن عاجزن کا تو ہیں دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع جو چادر اتھے دوستن کی لیوے (شعر ۷۲ وفات نامہ)
(۳) عاشور نامہ میں ج یا چ تاکیدی بمعنی ”ہی“ (جو دکنی میں مرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ ”نکو“ کی طرح دکنی اُردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل اسروہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع کہ تھا آب کوثر اسی کاج نام (شعر ۵۹ وفات نامہ)
ع دوجے پھ حسین اور حریاج تھا (شعر ۷۵ وفات نامہ)
ع اسے بھی منانے سوں بھریاج تھا (شعر ۷۵ وفات نامہ)
ع بی بی کو دھیج اپنا دیتاج سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع دنی پانچ دن کا ہے ستیاج جان (شعر ۳۰۶ وفات نامہ)
کہا میں مدینے میں رہتاج ہوں
یہی بات سچ مان کہتاج ہوں (شعر ۵۸ معجزۃ انار)

(۴) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچونا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع تمھارا شکم بیچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع کہو تم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۴ وفات نامہ)
ع کچا کچ بھریا نور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع ملک موت جد آئے بیٹھے تروت (شعر ۱۲۳ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سرعت دھنی ،

دھرتی ، سنگت ، انوپ ، ایتال ، ایتال ، باج ، بکوان ، تروت ، جھلکار ، جھومک وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل کے ساتھ شہال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضائر ہم لکھ آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۃ انار میں اسانے ضائر اور ان کی مختلف صورتیں یہ ہیں :

وفات نامہ : تون (۳) ، تین (۹) ، ہمن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، انون (۳۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، میں (۱۲۹) ، تین (۱۳۶) ، تمان (۱۳۷) ، مجھ (۱۳۱) ، مجھے (۱۳۳ ، ۱۵۳) ، تمے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶ ، ۱۶۴) ۔
”معجزۃ انار“ میں ان کے علاوہ ایک صورت ”تمو“ بھی ملتی ہے :

ع ثواباں حشر کون تمو میں جوئی (شعر ۱۲۷)
عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ ”وفات نامہ“ میں نے ، سیتی ، سین ، سوں ، منے ، مول ، آنکے کے علاوہ ”تھیں“ بمعنی ’ہے‘ اور ’میں‘ بمعنی ’میں‘ بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے اُن کا استعمال عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہاں (شعر ۲۷ معجزۃ انار)
ع دیکھے کیا بی بی کون جو در خواب میں (شعر ۲۸۰ وفات نامہ)
(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے ہاں اتھا ، اتھی اور ”اے“ کا استعمال دکنی اُردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوانے ماضی مطبق کے ، وہی ہیں ۔ مثلاً میں گئے (وفات نامہ ۱۷) ، آئے گئے ، جائے گئے (۱۲۷) ، دیوؤ (۲۸۲) ، جائے کر ، ہونے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزۃ انار ۳۳) ، ظاہر کریں (۲۹) ، ہکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مضامین بھی ملتے ہیں جو شہال میں مستعمل نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پورائا ہے آس (ص ۲ ، معجزۃ انار)
(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں مثنویوں میں یکساں صورت ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رَزَق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَحْت (۱۷) ، وَقْتُ (۵۰) ، بَحْش (۱۰۳) ، حَقَر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقْل (۲۴) ، حُکْم (۲۲) وغیرہ۔ یہ عمل شہال اور دکن میں یکساں ہے۔

(۱۰) شہال و دکن میں مشدد و غیر مشدد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے۔ مثلاً :

ع غصے ہو گیا بولیا آشکار (معجزہ انار ۳۴)
ع برکت اسی معجزے کا خدا (معجزہ انار ۱۳۳)
(۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھچ (جھپڑ) وفات نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، بی (بی) ۲۲ ، ۳۳ ، غمگی (غمگین) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، اندیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، کھلابلی (کھلیلی) ۲۳۳ وغیرہ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شہال میں کم اضافت کے بیچانے ”ے“ کا استعمال ہوتا ہے۔ اسمعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (معجزہ انار ۳۴)
(۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)
ع پیدائش کریں اُن اوبر بہوتری (۷ وفات نامہ)
ع کہ بد نفس لاکا ہے انسان دنبال (۱۱ وفات نامہ)
ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۴ وفات نامہ)
ع لے کر فاطمہ کون انوں پاس نے (۵۸ وفات نامہ)
ع حوراں تیرے لینے کھڑی ہیں انوب (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمعیل نے جہاں ”کے“ ”کر“ استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ساقط الوزن نہ ہو جائے۔ مثلاً

ع سحر کون اذان کے وقت کے اوپر (۵۰ وفات نامہ)
عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شہال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل سروہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرنا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے۔ ناصر علی کی اردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انہی الفاظ کو اردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند بہار ، اند رام غلص ، سعد اللہ گلشن ، شرف الدین خاں پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے ریختہ گوہوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محذوف کی مثالیں :

ع خَلَق کو تشنگی دیدار تجھ گل کی حاجی ہے (اند رام غلص)

ع زَلَف میں یوں پڑی اوس گردن اوپر (غلص)

ع کوئی کس ساتھ ایسی فصل گل میں دل کو پرچاویے

(ٹیک چند بہار)

ع بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر (غلص)

علامت فاعلی ”نے“ کو محذوف کرنے کی مثال :

ع زلف کے کھول جب تم بال ڈالے (غلص)

اسانے ضائر میں ہمسے (ہمیں) ، تماریں ، یو ، تماریے ، اون ، اوس غلص کے ہاں ملتے ہیں۔ وو (وہ) بیدل کے ہاں اور ’مج‘ گلشن کے ہاں ملتے ہیں۔

غلص کے ہاں ڈکا استعمال ملتا ہے جیسے نیچھوڈا ، اوڈن وغیرہ۔ اسی طرح جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں۔ غلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے ہاں انجھوان ، بہار کے ہاں دلبروں اور عذابوں ملتی ہیں۔ حروف میں ، میں ، منے ، مون غلص کے ہاں اور لگ (لگ) ، کون گلشن کے ہاں ملتے ہیں۔ اسی طرح تلفظ و املا میں ’انکھیاں‘ (انکھیاں) ، سپہ (سب) ، بیچہ (بیچ) غلص کے ہاں ، لب (لے) بیدل کے ہاں ، بگاہ (بگاہ) (دیوانہ) جھوٹا (جھوٹا) آرزو کے ہاں۔ تڑپہ (تڑپ) انجام کے ہاں ، کوڈھب (کلھب) امید کے ہاں ، اور زکات (زکوة) پیام کے ہاں ملتے ہیں۔ آرزو نے جان اور کانٹہ کو مذکر باندھا ہے۔

اب اگر فارسی گوہوں کے ہاں بھی یہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اردو شاعری میں باندھ رہے ہیں ،

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور ضائر، حرف، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی بھی مروجہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا کینڈا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آرہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں۔ شاہ حاتم کے ’دیوانِ قدیم‘ اور ’دیوانِ جدید‘ کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے۔ آبرو، ناجی، فائز اور ولی دکنی، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں۔ دکنی اُردو اور شال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے:

(۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اُردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ شال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا بگڑی ہوئی شکل میں استعمال ہوتے ہیں۔

(۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شال سے مختلف ہے۔ شال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سننا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا، سنیا بنایا جاتا ہے۔

(۳) دکنی میں، مرہٹی کے زیر اثر، لفظ کے ساتھ ج یا چ لگا کر ”ہی“ کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ جیسے رہنا، کاج۔ یہ صورت شال میں نام کو نہیں ملتی۔

(۴) شال کی زبان زیادہ باعماورہ، صاف اور روان ہے۔ یہ زبان شال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے۔ اسی لیے دکنی اُردو میں، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے۔

(۵) شال میں نفی کے لیے نہ، نہیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں۔ دکنی میں، مرہٹی کے زیر اثر ”نکو“ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ شال کے شاعروں میں پکرو اور مبتلا نے ”نکو“ کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ”نکو کرو“ میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے، لیکن بحیثیت مجموعی لفظ ”نکو“ کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے۔ مثلاً

سنا، اچھنا (ہونا)، باج (بغیر)، تھے (یعنی تھے)، پور (اور)، چوکدھن (چاروں طرف)، ٹٹ (ٹوٹ)، بیگ (جلد، جلدی) انپڑنا (داخل ہونا، پہنچنا)، نجھانا (غور سے دیکھنا)، دھولارا (دھوان)، جم (ہمیشہ)، دنکر (سورج)، اتال (اب)، ادک (زیادہ)، نم (مانند، مثل) وغیرہ۔

(۳)

اس بات کا اعادہ بے عمل نہ ہوگا کہ دکنی اور شال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دورِ عالمگیری میں جب شال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شال کی زبان دکن کی ادبی زبان بنتے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شال کی ادبی روایت بنتے لگی۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آگئی جسے پنجاب، سندھ، یوپی، گجرات، دکن، وسطی ہند، بنگال، بہار، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ، استعمال کیا جانے لگا۔ شال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آج جا رہا بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے۔ شاہی دکنی کے ذیل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”ان پچاس برسوں میں اس کے ایاتِ مراٹھی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں۔“ اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں۔ ۱۱ اس بات کا ثبوت ایک قدیم ریاض ۱۲ کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

از دکھن بیت غم آلود رسیدہ است مرا
اے عجبان ہمہ ہا دل ستی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شمال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اردو تھی اور شمال میں مجلس خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہل مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی۔ فضلی نے ’کربل کتھا‘ اس لیے اردو میں لکھی تھی کہ ”معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہدا) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے“ ۱۳۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شمال کے شاعروں نے بھی اردو میں مرثیے کہنے شروع کیے۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اتنا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اردو ملا دی گئی ہے۔ ان مرثیوں کو ہم بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں۔ اس دور کے شمال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوت بھی ہے، لیکن شمال کے مرثیے آدھے تیر آدھے بٹیر ہیں جن پر فارسی اتنی غالب ہے کہ یہ کھچڑی ہضم نہیں ہوتی۔ شمال و دکن کے مرثیوں کے لیے ہماری نظر دو بیاضوں پر پڑتی ہے۔ ایک ”بیاض مرانی“ بلوکہ پروقیر مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری ”بیاض مرانی“ مرتبہ افسر صدیقی امرہوی۔ پہلی بیاض میں زیادہ تر شمال کے مرثیہ گوئیوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گوئیوں کے مرانی ہیں۔ پہلی بیاض کا سنہ کتابت ۱۱۵۱/۱۷۳۸ع ہے۔ اس میں ۱۵۰ مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے، ۵ قربان علی کے، تین تین قاسم، خادم اور سعید کے۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ۱۲ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ ”مثلت“ ہے۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چھ مربع، گیارہ محسن اور ۹۳ غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ۱۴ دوسری بیاض میں ۶۳ شعرا کے ۱۳۲ مرثیے، ۸ سلام، ایک مستزاد، ۲ مثنویاں، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ لوحے فارسی کے شامل ہیں۔ یہ بیاض ۱۱۱۷/۱۷۰۵ع میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ۳۱۹۶ ہے۔ ۱۵ اگر ان دونوں بیاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو شمال اور دکن کے مرثیوں کے رنگ روپ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شمالی ہند کے مرثیے

مرثیہ گو صلاح

با دل غمگین و چشم خون فشان نس دن صلاح
در الم زین ماجرا ہے، یا امیر المومنین
لذتے از زندگانی نیست مجہ کون، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر کیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست درین غم مجھے، صلاح
دل از نشاط و عیش رمیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خواندن۔ یہ مرثیہ صلاح
در کربلا کرتے بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا، اٹھا آشوب محشر، یا امام
اہل عالم سب ہوئے غم سے مکدر یا امام
می دیدے کاش اسرائیل صور خویشتن
جب گرا توں درمیان پر دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جور کوفیاں
دو پسر تیرے علی اکبر و اصغر یا امام
چون صلاح آید بہ پیش رفت روز محشر، تشنہ لب
کر اسے سیراب توں از حوض کوثر یا امام

مرثیہ گو قربان علی

می شدے قربان شہ قربان علی گر بدے اس وقت حاضر ہائے ہائے

مرثیہ گو خادم

عجبان صد افسوس در کربلا سر از پیکر شہ ز تیغ جفا
جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا ہے

مرثیہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا مون
برسا ز چشم انجم خواب کربلا مون

خورشیدِ دیں چھپا ہے بے مہریِ فلکِ سون
گرید ز اشکِ شبنمِ مستجابِ کربلا مون

مرثیہ گو ہدایت

یوسف ز غمِ در چاہ شد، یونس بہ بطنِ ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد، سلطانِ دیں کا چل بسا

مرثیہ گو غلامِ سرور

جنازہ آج شاہان کا بنایا یا رسول اللہ
ملائک سب دے روئے اٹھایا، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ پردو عالم کا
جسے جبریل گہوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اہلم

نان از لختِ جگرِ آتشِ غمِ سون بہ یزید
خونِ دل سون خورشِ دس دنِ عاشورِ کرو

دکن کے مرثیے

مرثیہ گو احمد

کایا نبی کے دل کے چمن کے نہال کون
کیا دیوے کا جواب صبا ذوالجلال کون
کیوں حشر میں کریں گے شفاعتِ تجھے رسول
ستمیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کون

مرثیہ گو اشرف

جو گود میں نبی کی اٹھا سرِ حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسرِ حسین کا
غمکین قلم ہوا ہے رقمِ لکھ کے ماتمی
غم سے بھریا ہے لوحِ سو دفترِ حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرورِ انبیا سو تمھارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو تمھارا حسین ہے
تنہا غریب و بے کس و بے مونس و رفیق
دلدار کوئی نہ تھا سو تمھارا حسین ہے

لڑتا ہے کافران سون اکیلا وو شہسوار
سلطانِ کربلا سو تمھارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ پائے پیارے حسین کون
رو رو کے اہل بیت پکارے حسین کون
کیوں گھول کر دے ہیں ہلاہل وو ظالمان
دیکھو حسن کا حال ہلارے حسین کون
روحی نبی کے تیر گھڑی میں گھڑے بھرے
جب لگ نہ دیکھے شاہِ پیارے حسین کون

مرثیہ گو مرزا

افسوس جب کہ حشر میں آویں گی فاطمہ
پرخون جامہ ہاتھ میں لادیں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کون رلاویں گی فاطمہ
پسپات کیا کہوں کہ خدا کے نزدیک چا
پایا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر ندا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پتاویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آیا محرم دھاؤں کر شہ کے پڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں ناؤ کر جب یا علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے قرآن میں آیات ہے
کوثر پوشہ کا بات ہے جب یا علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہِ مردانِ السلام

السلام اے بازوئے حیدر حسن

دکن اور شمال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو یہ چند باتیں سامنے

آتی ہیں :

(۱) شمال کے مرثیوں میں فارسی بن اتنا زیادہ ہے کہ انہیں بگڑی ہوئی

فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اردو بن زیادہ ہے۔

(۲) شال کے مرثیوں میں ایک اکھڑا اکھڑا بن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جاؤ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے۔

(۳) شال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق بحروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شہریں اور رواں بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انہیں مجلسوں میں بڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے۔

(۴) شال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں۔

(۵) لسانی نقطہ نظر سے بھی شال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ سوری ہے۔ ”عاشور نامہ“ میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شال کی نمائندہ زبان ہے۔ دکن کے مرثیہ کی زبان، چند الفاظ کو چھوڑ کر، اس زبان سے قریب تر ہے، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں۔

شال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا پھوڑ بن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ، سکینہ، حضرت قاسم، علی اکبر و علی اصغر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہل مجلس بین کرنے لگتے۔ بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا۔ اسی لیے ہر شاعر کو، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا نوحہ خوان کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہل مجلس کی سمجھ میں کم آتے تھے، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہل مجلس کی سمجھ میں خوب آ رہے تھے، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا، اسی لیے ”بکڑا شاعر مرثیہ گو“ ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ نسلاً بعد نسل اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا۔ عزلت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سون چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزلت ات تو احوالات بول

عزلت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک بکڑے شاعر مرثیہ گو رضا نے جب عزلت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے۔ ۱۶ مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ”مظلوم بے سر“ کا بیان کیا جائے تاکہ محبانِ اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزانِ گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سون چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلوم بے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ سن کر یو بیاں ہوویں محبانِ اشک بار

دکنی مرثیہ گو تقی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے فخر تقی کو یاران
نہ دم شاعری نہ دعویٰ استادی ہے ۱۷

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ ”مرثیہ کہ بالفعول ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے۔“ ۱۸ ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعرِ ریختہ میں مشغول ہو گئے۔ پروفیسر ادیب نے اپنی بیاض مرثیہ مکتوبہ ۱۱۵۱ ع / ۱۷۳۸ ع سے اس دور کے مرثیہ گوئیوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جیسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹکی میں بکڑ کر سب کو دکھایا جائے۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطہ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصنافِ سخن میں نہ ملتی ہو۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱- عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان و سید سفارش حسین رضوی ، شعبہ لسالیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ ع -
- ۲- ایضاً : شعر ۴ تا ۴۹ - ۳- ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -
- ۴- ایضاً : ص ۴ -
- ۵- آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۴ھ -
- ۶- ماندو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۳ ، (مفید عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۴۲ ع -
- ۷- اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا - ابوالفضل نے "آئین اکبری" میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی - اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے - روپ متی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے - اس عشق نے اس کے لہجوں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا - مالوہ میں اس کے دو بے اب تک گائے جاتے ہیں - "حمدنی جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ ع -
- ۸- بیاض مرآئی : مرتبہ افسر صدیقی ، ص ۷۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۹- اردو کی دو قدیم مشنریاں : نائب حسین نقوی ، ص ۷۸ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰- مخزن نکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۹۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ ع -
- ۱۲- تماہی "تحریر" دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -
- ۱۳- کریل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۴- تماہی "تحریر" ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -
- ۱۵- بیاض مرآئی : مرتبہ افسر صدیقی امرہوی ، مقدمہ ص ۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -

- ۱۶- اردو شہ پارے : محی الدین قادری زور ، ص ۵۳ ، مطبع مکتبہ ابراہیمیہ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ ع -
- ۱۷- بیاض مرآئی : مرتبہ افسر صدیقی امرہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتدا حسن ، ص ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- | | |
|-----------------------------------------------------------------|------|
| "ہرین پنجاہ سال ایات مرثیہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت -" | ص ۶۷ |
| "بیشتر مرثیہ می گفت - در ولایت ہندوستان دست بہ دست می آوردند -" | ص ۶۸ |
| "مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانہ دلنشین مردم است -" | ص ۷۳ |

• • •

رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایک) سے مختلف نظم ہے۔ ”رزم نامہ“ اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے۔ رزم نامہ مثنوی کی ہیئت میں یا تو خود قانع کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر قانع سے انعام و اکرام پانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انہیں از خود موضوع سخن بناتا تھا۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع، طویل، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح، شاعرانہ اظہار بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آجائے۔ رزمیہ نظم (ایک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب ”پر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات، فن، شاعرانہ جہت اور نظم کی ساخت گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلید اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ فردوسی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ نصرتی نے ”علی نامہ“ میں علی عادل شاہ دہلی ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ طویل بیانیہ نظم شاعرانہ حسن بیان، اسلوب، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم کہی جا سکتی ہے۔ حسن شوق نے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۲ء / ۱۵۶۵ء) کو موضوع سخن بنایا ہے، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ ”جنگ نامہ

عالم علی خان“ بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں قواب آصف چاہ نظام الملک اور عالم علی خان، صوبیدار دکن کی ایک جنگ کو موضوع شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اپنے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامہ“ عالم علی خان^۲، ۹۱ء اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانیہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خان کو ہیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خان سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خان کی بہادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے :

نہ ہے دل کون راحت نہ خاطر کون چین

کہا ہے یو قصہ غضنفر حسین (شعر ۹۰ء)
اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خان نے ہمدی باغ میں خیمے گاڑے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ء کو وہ میدان جنگ میں بہادری سے لڑتا ہوا مارا گیا :

اتھا بارواں ماہ رجب کا چاند

چلیا گھر سے شمشیر بکتر کون باند (شعر ۱۳۲ء)

کہا جا کے ڈیرا دیو میدان میں

ہمدی باغ کے خوب اوچان میں (شعر ۱۳۹ء)

ہزار ہور سو تیس تھے دو اُپر

ہمدی کی ہجرت کون سن کان دھر (شعر ۳۸۵ء)

پرایا چاند ربیع الاول کا آیا نظر

ہوا آخرت کا یو حکایت خبر (شعر ۳۸۶ء)

اتھا دن عزیزاں جمعرات کا

ہوا شہر وا ختم اس بات کا (شعر ۳۸۷ء)

ولیم ارون نے اس جنگ کو اپنی ”تاریخ“ میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء کا ہی واقعہ بتایا ہے۔ رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے کے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا یہ حالات اس نے کسی معتبر راوی

سے سنے تھے۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، موجود ہیں۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، نعت اور منقبت چہار یار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے۔ عالم علی خان بخشی المالک امیر الامراء حسین علی خان کا بھتیجا اور متبنی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے پوری ہمدردی ہے۔ وہ اس کے حسن و جمال، شجاعت و بہادری، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے۔ جب سید عالم علی خان کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے ترہدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے۔ محل میں جا کر عالم علی خان ساری روئداد ماں کو سناتا ہے۔ ماں سالاروں کو ہلا کر انہیں نمک حلائی کی قسم دیتی ہے اور بیٹے کو شہر سے باہر تک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے۔ عالم علی خان چھٹی باغ کی اونچائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خان کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ۔ لیکن عالم علی خان اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں۔ تم یہاں کیوں آئے ہو۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ:

اگر لاکھ دو لاکھ فوجاں ملیں
کہ جس سے طبق سب زمیں کے پلین
میں وہ شخص ہوں جو ٹلن ہار نہیں
شجاعت میری کس پر اظہار نہیں
اگر ہے حیاتی تو غم نہیں مجھے
اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے
رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا
وہی ہونے کا جو کرے گا خدا

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر لدی پار اتر جاتا ہے اور دونوں

فوجیں آمنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں۔ ماہ شوال کی چھ تاریخ اتوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا نفاذ بجا دیا ہے۔ یہ سن کر وہ بھی فوج کو تیاری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خان بھی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے۔ عالم علی خان کے حوصلے بلند ہیں۔ وہ غالب خان کو ہراول دستہ دے کر سلیم خان، مٹھے خان، دلیل خان، چدی بیگ اور مرزا علی کو اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خان کی کان میں دے دیتا ہے۔ امین خان عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خان کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن بڑتا ہے۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر ادھر بکھر جاتی ہے۔ یہ دیکھ کر عالم علی خان فوج کو بلاتا ہے:

بلانے لگے فوج کون آؤ رے فتح ہے فتح کوئی مت جاؤ رے
پھرو رے پھرو ننگ سون دور ہے نمک کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں پیدا پس ذات سون گئی فوج ساری نکل پات سون

غالب خان، مہر خان، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی۔ ایک تیر مہاوت کے لگا اور وہ لیچے گر گیا۔ تہوہر خان کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا۔ اب صرف عالم علی خان اور ہاتھی وہ گئے۔ اس نے ہمت نہیں ہاری اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے گال کے پار ہو گئے۔ اس کے اپنے ترکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا۔ اس نے انہی تیروں کو نکال کر کان میں رکھ کر پھینکا شروع کیا۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثناء میں ایک ہودہ سوار نے قریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فقیر نے، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا۔ اس وقت تک ۳۶ تیر جسم کو چھلنی کر چکے تھے۔ خون کے فوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خان کی روح پرواز کر گئی۔ جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو قیامت گزر گئی۔ اس موقع پر غضنفر حسین نے ماں کے جذبات کا ہر اثر انداز میں اظہار کیا ہے :

ہوا غل بڑا کل محل میں تمام
جو کھانا و پانی ہوا سب حرام (شعر ۳۷۶)
کہی ماں نے فرزند میرے نونہال
ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا محال (شعر ۳۷۷)
کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
تیرے دوکھ سوں سر پاؤں لگ میں چلی (شعر ۳۷۸)
دوجا لا میرے جیو کے ایوان کا
ستارا میرے ملک میدان کا (شعر ۳۸۰)
میرے زینت کا تھا گل گلاب
ٹڑا کر کیا سب چمن کون خراب (شعر ۳۸۱)
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
عجب جیو تن سوں نہ جاوے نکل (شعر ۳۸۲)
ہزار آرزو اور ارمان سوں
میں پائی تھی عالم علی خان کون (شعر ۳۸۳)
کہاں او کہاں اوس کی خانی گئی
سگل خاک میں اوس کی جوانی گئی (شعر ۳۸۴)
پکڑ بات سولی تھی یا رب تجھے
سبب کیا سو پھر نا دکھایا مجھے (شعر ۳۹۴)
تھی امید یہ دل میں دیدار کی
میرے فوج لشکر کے سردار کی (شعر ۳۹۵)
ارے کوئی اس غم کی دارو بناؤ
مجھے اس عذاباں سوں بیگی چھڑاؤ (شعر ۳۹۷)
ہو بے ہوش سو بار یک بار بار
انکھیاں نے لہو روئے وو زار زار (شعر ۳۹۸)

جب عالم علی خان کے مرنے کی اطلاع حسین علی خان کو پہنچی تو وہ نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن راستے ہی میں اسے بھی قتل کر دیا گیا۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے بے ثباتی دہر اور بے وفائی دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی کو ختم کر دیا ہے :

یو دنیا دغا باز مکار ہے
ہوس اب جتانے میرے عیار ہے (شعر ۴۶۸)
فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
دیکھو دوستان کیا یو طوفان ہے (شعر ۴۶۹)
دنیا کی محبت ہے بالکل خراب
یو دستا ہے پانی اوپر جیوں حباب (شعر ۴۷۰)
اگر مال دھن لاکھ در لاکھ ہے
سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۴۷۱)
جسے کچھ سمجھ بوجھ ادراک ہے
دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۴۷۳)
مرے گا مرے گا رے مر جائے گا
جو کچھ بھاں کیا ہے سو وہاں پائے گا (شعر ۴۷۴)

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ ، تاریخ ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے زبان و بیان کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرقی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک حصہ ہے ، جو اٹھارہویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ ، نظروں سے اوجھل ہونے والی ہے۔ تیسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات ، میدان جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں ، آج سے تقریباً پونے تین سو سال پہلے ، اسے خاصی ہنرمندی سے انجام دیا ہے۔

سید زاہد ثنا ایک اور مجہول الاحوال شاعر ہیں جنہوں نے پانی پت کی تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر ، ۲۱۱۹ اشعار پر مشتمل ”وقائع ثنا“ کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۷۴ھ اور ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع اور ۱۷۶۲ع) کے درمیان لکھا۔ سید زاہد ثنا قصبہ کراڑی انہ آباد کے رہنے والے تھے۔ مثنوی میں اپنا

لام ، نخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا سن نام جو نا ثنا اسم زاہد ہے اور نخلص ثنا
ہے سادات کا کترین خادماں او پشتین سے ہے کراہی مکان
موسوع اور تاریخ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

منو عرض میری امے صاحب کمال
حدیقہ سخن کا ہوں میں نونال

کہا جنگ میں شاہ دران کی
خلیفہ نبی ظلم سبجان کی
کیا نظم در ریختہ بیت با
حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
سنا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
جدا کر حقیقت وقائع لکھا

تھی سن ہجران سیند نامدار
ہزار اور صد اور ہفتاد چار
کرو سید جو تم وقائع ثنا
کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
بخوش روز شنبہ بوقت سحر
و در چار سن شاہ عالی گھر
تھے ہجرت کے سن یاز ہفتاد و شش

(۱۱۷۴ھ)

(۱۱۷۶ھ)

او تاریخ شعبان کی بھی دو شش
ثنا نے کیا یہ وقائع تمام
مد نبی پر درود و سلام

”وقائع ثنا“ کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جاتی شروع ہوئی جس
سال جنگ پانی پت لڑی گئی۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف
نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل
سے نہیں ملتے۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت
رکھتی ہے۔ پانی پت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف
مرشد قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی
کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جانے میں

کامیاب ہونے لگے۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ”وقائع ثنا“ مف حمد سے شروع ہوتی ہے اور
نعت ، منقبت چہار پار و ائمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے
جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔
اس کے بعد وقائع شروع ہوئے ہیں جنہیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور
ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت نانہا و عملداری او۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان۔
بحال شدن جھنکو و جنگ نمودن جھنکو در سکر تال۔

وقائع دوم : فرستادن ایلچی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی۔ جواب آوردن
ایلچی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ
ہادر بنابر صلح نجیب خان و جھنکو در سکر تال۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظلم سبجانی خلیفۃ الرحمانی احمد شاہ درانی بطرف
ہندوستان۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عبد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و
مصلحت کردن با مصاحبان خود و کشتن بادشاہ عالمگیر
ثانی را۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جھنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرنال
در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جھنکو و غازی الدین خان
و غارت شدن شاہ جہان آباد۔

فد محمد اجمل خان مرحوم نے تمام ہی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۴ء ، جلد
۴ شماره ۴ میں اس غلطی کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا
تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ نگار نے
بتایا ہے کہ یہ غلطی انہیں اپنے وطن قصبہ گوتی میں ملا تھا جو دریائے
گنگا کے کنارے کڑے اور سانک پور کے درمیان واقع ہے اور پٹھانوں کی
پرائی بستی ہے۔ ”وقائع ثنا“ کا ترقیم یہ ہے ”ہوں اللہ تعالیٰ بتاریخ دوازدہم
ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۴ ہجری بخاطر داشت محمد تہی خان ، ساکن گوتی از خط
خام میر عدل جائسی در پرگنہ حسن پور مقام بہاری پور متصل سرسا برائے
خاطر برخوردار ذوالفقار خان تحریر یافت۔ بساعت نیک با تمام رسید۔
پر کہ خواہد دعا طبع دارم زانکہ من بندہ گنہ گارم“

واقعہ ششم : رسید ہرکارہ در دکن خبر رسانیدن نانہا جیو از ہزمت چھنکو و غازی الدین خان و روانہ شدن بہاؤ جی ویسواس راؤ بمقابلہ شاہ درانی ۔

واقعہ ہفتم : برآمدن مرہٹہ از لنکر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن بہاؤ ویسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

”واقعہ ثنّا“ شمالی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے دوسری جنگ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا لیکن لانا فرلوپس نے اس کے بجائے چھنکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔ ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ چھنکو راؤ بد فطرت تھا ۔ ثنّا نے اسے ع ”بہت بد ہے یہ طفلِ ناکردہ کار“ کہا ہے ۔

چھنکو راؤ نے آنے ہی دلی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عباد الملک غازی الدین خان وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور ملے پایا کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی چھنکو راؤ کو دے دی جائے ۔ پنجاب کی دیوانی کی سند پا کر چھنکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔ نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی چھنکو راؤ سے صلاح کر لی اور ملے پایا کہ غازی الدین خان کو نکال کر بخشی گری نجیب الدولہ کو دلوائی جائے ۔ باغیت کے قریب جب چھنکو راؤ نے اودھ پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرताल کے مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں پسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسمِ پرسات کے بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خان کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے بھی زور و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مرہٹے فوج اور سرداروں کے ساتھ دلدناتے پھر رہے ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھیجوا یا ۔ عباد الملک غازی الدین خان نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس نہ فوج ہے نہ روپیہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ثنّا نے اس بات کو مثنوی میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خاتون کی تصویر سامنے آتی ہے :

چھپا کچھ نہیں تجھ سون اے لور چشم
لگہ کر تو ہی کچھ بھی ہے خیل و حشم
نہ ماہی مراتب نہ جھنڈا نشان
رہے نہ مرے ہاتھ گجنال بان
نہ نوبت تقارے ، نہ کرنائیاں
نہ جھانچیں نظریں ، نہ سرنائیاں
نہ ضربیں رہیں اب نہ گھوڑنالاہیاں
نہ ریزو نہ لمچہ نہ چھوچھکتیاں
نہیں ساتھ میرے رسالے بلی
نہ الا ششابی اور نہ کالی
نہ احدی رہے ، نا رہے گرزدار
نہ ساتھی رہے وہ مغل پنج ہزار
نہ فراش ہیں ، اور نہیں خیمہ گاہ
نہیں ساتھ مردانہ جنگی سپاہ
نہ لشکر کہیں اب نہ اردو ہزار
نہ بقتال ، صراف ، نہ یلدار
نہ آمد کہن کی نہ گنجینہ پر
رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
ایسے طالع میرے پھنسے پابہ کل
ہوئے سنگ سون سنگ بھی سنگ دل
جواہر گئے اپنی پھر کہاں کون
چلے موق دریاے عتبات کون
رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سون
بہ دو گوش و بینی کہاں جا سکوں
سہ مغلی سون گئی روٹھ گھروں
چہتر تخت کیا لے میں سر پر دھروں
اگر مرضی ہے تیری اب خواہ مخواہ
پڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
خلق دیکھ میری بلند افسری
کریں گے بہت ریش خندی تری

کریں گے ابھی میں یہ سب قیل قال
وزیر نے کیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خان عہد الملک کو
مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ کرنے کا اختیار دے دیا۔
عہد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا۔ وہاں سے فرخ لکر ڈیرہ کیا۔ نجیب خان نے
شجاع الدولہ سے مدد مانگی۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا
اور جھنگو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے
تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے
اتک پار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی۔
ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش
ہوا کہ اب غازی الدین خان سے اسے نجات مل جائے گی۔ غازی الدین خان نے،
جو اس خبر سے پریشان تھا، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع
کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے
لیکن بادشاہ نے کہا:

مری بات تحقیق جانو تمہیں شہنشاہ سون لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج کون موڑتا کہیں یک چنا بھاڑ کون پھوڑتا

غازی الدین خان نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کاٹھے
ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ
خراسان سے دو خدا رسیدہ تقرر آئے ہیں۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہیے کہ
کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی بلا ٹل جائے۔ بادشاہ جو مزاجاً فقیر پرست
تھا، راضی ہو گیا۔ نہا دھو کر وضو کیا اور کوئلہ پہنچا۔ فقیروں نے بادشاہ
کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر
پھینک دیا۔ اس کے بعد غازی الدین خان نے جہاندار شاہ کے ہوتے کو
شاہ جہان ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرताल آ گیا۔
راؤ جھنگو نے اس کی پیشوائی کی۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی۔
زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ غازی الدین
خان نے مرہٹوں کو دلی چلنے کا مشورہ دیا۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد
شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ
ابولہ دہلی نادر شاہ کو بھول گئے۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنگو
اور ملہار راؤ نے نارتول میں ڈیرہ ڈالا ہے۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

مرہٹوں کو شکست ہوئی۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنگو راؤ کو شکست
ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کرا دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ
طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو، اپنے فرزند پیشوا ویسواس راؤ کے
ساتھ، مقابلے کے لیے روانہ کیا۔ غازی الدین خان نے شاہ جہان ثانی کو قید
کر دیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا۔ مرہٹوں نے گنج پورہ پہنچ کر
ابراہیم خان گاردی کے توپ خانے سے قطب شاہ صمد خان کو ہلاک کر دیا
اور ایک سردار نجاب خان کو گرفتار کر لیا۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی
تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا۔ ادھر بھاؤ، ویسواس راؤ اور
ابراہیم خان گاردی نے طے کیا کہ فوج کو ایک بڑا لنگر بنا کر گھیرا جائے اور
توپ خانے کی مار دی جائے۔ یہ لنگر پانی بت اور گوباند کے درمیان بنایا گیا۔
کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی۔ چونکہ مرہٹے لنگر کے اندر
محصور ہو گئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی، آدمی اور جانور بھوکوں
مرنے لگے اور یہ حالت ہو گئی:

دیکھیں خواب میں لقمہ دینا کوئی جو جاگے تو ہے مشت خاکی ہوئی
سبجہ خواب کول تب بہت رووے اس حسرت ستیں جان کو کھوونے
ہوئے کہتے بے آب و دانہ فنا تڑپتے بڑے جو رہے ما لقا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی ستیں نہیں طاقت اب بے نوائی ستیں
اگر مرنا ہے تو نکل کر مرو نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لنگر سے باہر آئے، زبردست رن پڑا، مرہٹوں کو شکست ہوئی اور
دو لاکھ آدمی مارے گئے۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدہ شکر ادا کیا اور ملک کا
انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثناء' میں بیان کیے گئے ہیں۔ ادبی
لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے
باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ معلوم
ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اسی لیے اس کے بیان میں
جوش و روانی ہے۔ اس رزم نامے کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ
ہر اثر انداز سے محفل میں پڑھ کر سنایا جا سکتا ہے۔ ساری مثنوی کا آہنگ اور
لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے۔ 'وقائع ثناء' میں چونکہ ہر عظیم کی ایک
تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستائیت غالب
ہے۔ چیزوں کے نام، آلات جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اس وقت مروج و عام تھے۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو پن حاوی ہے۔
 ثنا نے جہاں رزم کے نقشے بنائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں رزم
 کا نقشہ بھی سلنے سے جایا ہے۔ راؤ جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس
 فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے۔ اس کا اظہار ثنا یوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کام سون
 کہا میرے خاصے مصاحب ہلا
 ہلا اب جو ہیں مطرب دکھنی
 کوئی لے کالجہ رباب ارغنون
 کوئی دف، دو تارہ، کوئی چلترنگ
 ہوا راستہ سب چلیں کنچنی
 گوئندہ او شائے کر خوب موئے سیاہ
 رکھا فرق لازک بسر با شکوہ
 پن سر اوہر مور اور موری
 پن بالیاں اور ٹیکا سجا
 ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا
 سجا بازوبند اور جھانگیریاں
 لگایا پشانی میں غاڑہ شتاب
 کھنچا آنکھوں میں سرمہ دلبالہ دار
 رکھا خال مشکین زخمدان پر
 کیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رجا
 پن زر و زبور جھمک کر چلیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس میں اظہار کی
 رچاوت بھی ہے اور شاعرانہ حسن بیان بھی۔ وہ الفاظ جیسے کون، او،
 ستیں، سون، کدھیں، تمہیں وغیرہ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ
 معیاری اور نکمالی زبان کا حصہ تھے۔ ”وقائع ثنا“ اس دور کی ایک قابل ذکر
 مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات
 کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی
 معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سو دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے
 لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ”وقائع ثنا“ اردو زبان کے گئے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت، واقعات کی ترتیب اور انداز بیان کی وجہ سے اس دور کی
 ایک قابل ذکر تصنیف ہے۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے
 نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خانوں
 کو بھی آئینہ دکھایا ہے۔ یہی کام اس دور میں جعفر زتلی نے انجام دیا۔

حواشی

- ۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۴۱، مجلس ترقی
 ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۲۔ جنگ نامہ عالم علی خان : غضنفر حسین، مرتبہ مولوی عبدالحق، المجمع ترقی
 اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ ع۔
- ۳۔ لیٹر مغلز : ولیم ارون، ص ۳۹-۶۰، مرتبہ جادو ناتھ سرکار، یونیورسٹی
 پکس لاہور۔



شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے۔ جعفر نے معاشرے سے سمجھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر، اس کی مکاریوں، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا۔ ایک ایسے دور میں ہجو، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے۔

جعفر کے حالات زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے۔ نکات الشعرا، مخزن نکات، چمنستان شعرا، تذکرۃ شورش، تذکرۃ میر حسن اور مجموعہٴ لغز وغیرہ میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر، جعفر زلی کے نام سے مشہور تھا۔ نادرۃ زمان اور اعجوبہٴ دوران تھا، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا۔^۱ قائم نے لکھا ہے کہ ”سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی، اس بنا پر وہ زلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔“^۲ شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ”منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا۔۔۔ اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔“^۳ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے۔۔۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں۔“^۴ شورش نے لکھا ہے ”ساکن شاہ جہاں آباد۔۔۔ اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ استعداد درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا۔“^۵ فرخ سیر کا سکھ لکھنے پر ”بادشاہ کا مزاج برہم ہوا۔ ان کو جنت بھجوا دیا۔“^۶ مجموعہٴ لغز میں لکھا ہے کہ ”جعفر زلی سادات نارتول میں سے تھا، طبع رسا رکھتا تھا۔“^۷ روز روشن میں لکھا ہے کہ ”مردے مزاج و ہزل و ذی علم و موزوں طبع از نواحِ دہلی بود۔“^۸ صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارتول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و موزوں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرۃ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں ”زر جعفری“^۹ کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مشوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے ”کشتادنی میرزا جعفر“

طنز و ہجو کی روایت : جعفر زلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کی کہ پورے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے۔ مرزا محمد جعفر نے، جو عرف عام میں جعفر زلی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۲ع) کے نام سے موسوم ہے، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکائی، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود، اندر سے ٹوٹ رہی تھی۔ انسانیت اور محبت و خلوص کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے۔ شر، فساد اور بغاوت کے بادل گہرے کھڑے تھے۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا۔ شمشیر و سناں، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جا رہی تھیں اور شاہی سرحدوں پر موقع کی ناک میں تھیں۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت بھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری، خدام کی جمعیت کے ساتھ، ہانکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین رویے ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور خارش زدہ کتنے کو سنہری جھول کے ساتھ حمل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور ”کامیاب“ زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں، بدمعاشیوں اور بے ایمانیوں کو ذریعہٴ نجات بنائے۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر ترکہ تعلق کا رویہ اختیار کر لے۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں جی رویہ اختیار کیا۔ جعفر بھی اسی تیسرے رویے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بکڑے ہوئے افراد کو کاٹنے، بہنہ بوڑنے، زخمی کرنے اور الہیں ان کی اصل

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی۔

مرزا ہد جعفر خود کو بھی جعفر زلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعات نثر سے معلوم ہوتا ہے :

کشتی جعفر زلی در بھنور افتاده است
”ڈہکوں ڈہکوں می کند از یک توجہ پار کن (عرضداشت)
غریب ، عاجز مسکین زلی ام جعفر
ہزار شکر کہ زور و نہ زبرہ دارم من

(ایات نامہ بے بہرہ داری)

”مفلس پکرنک جعفر زلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال اسلام آباد در چراگہ قدوی تنخواہ بود۔“ (عرضداشت)

عمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں۔“ ۹۴ لیکن اس کا کوئی ثبوت ہم نہیں پہنچایا۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر ”کلیات جعفر زلی“ ۱۰ کے اس قطعے پر پڑتی ہے :

میان دانش آمد ، بہ ہندوستان چو زاغ زیاں کار در بوستان
من اورا بہ غیرے چہ نسبت کنم کجا سر کجا کاند اے دوستان

”سرور آزاد“ میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن ابو تراب رضوی مشہدی تھا۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵/۱۶۵۴ء میں شاہ جہاں کے دربار میں قصیدہ پیش کر کے دو ہزار روپے صلہ پایا۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم ہو گیا اور شاہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت فرمایا۔ دانش شاہزادہ ہد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا۔ وہاں سے حیدرآباد دکن چلا گیا اور عبداللہ قطب شاہ سے وابستہ ہو گیا۔ ۱۰۷۲/۱۶۶۱ء میں عبداللہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کر کے روضہ رضویہ کی زیارت کے لیے روانہ کیا۔ ۱۰۷۶/۱۶۶۵ء میں وفات پائی ۱۱۔ ان حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ء اور ۱۰۷۲ (۱۶۵۴ اور ۱۶۶۲ء) کے درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی ۱۰۶۸/۱۶۵۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

جعفر کے دور حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے۔

”کلیات جعفر زلی“ میں ”تاریخ امجد خانی“ کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

چو امجد خانی آمد بعولی را کہ ہست از شوم طبعی سخت مدرک
بتاریخ خطاب خانی او بکوش دل خرد گشتا ”چفل سگ“
چفل سگ سے ۱۱۱۳ء برآمد ہوتے ہیں۔

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

نگین سلیمان کہ تابندہ بود ہمیں اسم اعظم پرو کنندہ بود
اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :
شام اورنگ زیب عالمگیر بود قدسی سرشت از نیکی
گفت تاریخ رحلتش جعفر بادشاہ بہشت از نیکی

آخری مصرع سے ۱۱۱۸ء/۱۷۰۷ء برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :
اے شاہ زان تاج شہاں پر سر تو یاجوج و ماجوج بود لشکر تو
آثار قیامت ز جبین آشکار دجال توئی و خان خانان خر تو

ایک اور نظم ”کاندو نامہ“ میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی بن بنا کر کند مروا کھیلے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ء سے ۱۱۲۴ء (۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ء) تک رہی۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کو کلتاش کی ایک ہجو ملتی ہے۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹/۱۶۹۷-۹۸ء میں وفات پائی۔ کلیات میں ”ہجو شاکر خاں قوج دار“ کے نام سے ایک نظم ملتی ہے۔ نواب شاکر خاں کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰/۱۶۹۸-۹۹ء میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بیدل نے چند فقرات تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۳ کلیات میں روح اللہ خاں کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳/۱۶۹۱-۹۲ء ہے ۱۴ فرخ میر نے تخت پر بیٹھتے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعد اللہ خاں ، ہدایت کیش ، سیدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خاں امیرالامراء شامل تھے۔ ذوالفقار خاں کے دیوان سبھا چند کی زبان گھوا دی تھی۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

عہد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو، جس کی عمر دس سال تھی، اندھا کرا دیا تھا۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا۔ ۱۵ زیادہ تر لوگ تسمہ کشی سے ہلاک کرائے گئے۔ ۱۶ اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا۔ جعفر زلی بھی اس قتل عام کا عینی شاہد تھا۔ فرخ سیر کے نام کا سکہ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضل حق بر سم و زر بادشاہ بحر و بر قترخ سیر ۱۷
جعفر زلی نے اس کے جواب میں یہ ”سکتہ“ لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکتہ زد بر گندم و مونہ و مثر بادشاہے تسمہ کش قترخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا۔ ایک ریاض ۱۸ میں جعفر زلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زلی تیر خاک شد

خرد گفت ”خس کم جہاں پاک شد“

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۹۵-۱۶۹۷ع برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہو سکتی۔ ایک اور ریاض ۱۹ میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با وفا جیون کے ساتھی لگی تن من میں اب ویتاک کی آگ

”حویلی“ چھوڑ، یو بولا زلی ”اندھیری گور میں لٹکن لگے پاک“

(۱۱۸۹ - ۶۳ = ۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں۔ اس میں سے حویلی کے ۶۳ نکالنے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع برآمد ہوتے ہیں۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ سیر میں ایک شعر کہنے پر قتل کرا دیا گیا تھا۔ ۲۰ جعفر نے لمبی عمر پائی۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر بہ لہو و لعب جہاں عمر باخند

یک دم بہ فکر توشہ عقبی نہ ساختہ

در عمر شصت سال دو زن کردہ ہالہ

ہست این مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

ان حوالوں سے جعفر زلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع میں قتل ہوا۔

مرزا عہد جعفر زلی ذہین، طباع، تیز مزاج، حاضر جواب اور اکڑفوں والے انسان تھے۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا۔ قوت اختراع ایسی کہ اظہار بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و قراکیب وضع کر ڈالیں۔ بیدل کے دوست و معاصر ہندراین داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

ایک رات جعفر زلی، جو اپنے دور کا بچو نگار اور فحش گو تھا، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی ”چہ فیضی چہ عرفی بہ پیش تو ہوش“ پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا ”آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے۔ ہم فقیر بیدل ہیں۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں کہی جائیں۔ چیب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کریں اور خاموش ہو گئے۔ حاضرین مجلس نے بشمول فقیر خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع ثانی پڑھے جس سے پتا چلے کہ لفظ ہوش کا قافیہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا۔“ ۲۱

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے۔ میرزا شعر گوئی میں منہمک تھے۔ متوجہ نہ ہوئے۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے۔ بیدل نے کہا :

ع لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں قائل کی کیا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا :

ع چونکہ سبز زیر کون دارد ۲۲

شفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع ”عہد اشرف“ نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع عہد اشرف پیغمبران است

عہد اشرف نے توجہ نہ دی۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع نہ این اشرف کہ مردود زمان است ۲۳

فخر النساء بیگم خان جہاں بہادر کی بیٹی تھیں۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے۔ نواب زادی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو تہی

روئے دے دے جالیں - دیوان کی لیت میں خنور آگیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روئے تھا دے۔ جعفر کو پتا چلا تو فتح خان کی ہجو اور نثر النساء بیگم کی مدح میں یہ قطعہ لکھا :

جو میں نے مدح بیگم کی بنائی لکھی اور جائے کر میں پڑھ سنائی
زپے دھرماتما کا شکر بیٹی سخی دانا بہادر کی ہے بیٹی
زعصمت مریم و بلقیس ثانی خدا کے نازوں کی عاشق دیوانی
دلائے تیس لیکن پانچ لکھے الہی فتح خان کی کانچ لکھے
جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی
خدمت پر مامور تھے۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آگئے اور بادشاہزادے سے عرض
کی لیکن شنوائی نہ ہوئی۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

برخس و خاشاک ہر نوکری نزد خرد بہتر ازیں نوکری
جعفر ازیں کنچ کھسی مورچل شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل
نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی ہجو لکھی :

زپے شاہ والا گھر کام بخش کہ غشیرہ بز کرد و پچی و بخش
دہر گزیک دست پھیلائے کر دیا ٹھیل ڈلو کو پھنائے کر
فضولی مکن جعفر اکتون خموش کہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس ہجو کے بعد
وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم ”حسب خود گفتہ شد“ میں کیا ہے -
یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے - چند شعر دیکھیے :

در یکسی افتادی با درد و غم آبادی
مقلس شدی و در بدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
از ہجو آن سلطان خود کردی پریشان جان خود
واماندہ بے بال و پر کہہ جعفر اب کیسی بنی
آن دیدن شہزادہ کون ، آن ساقی و آن بادہ کون
کردی خطا خود سر بسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
مرہون خار و خس شدی ، مٹون ہر ناکس شدی
گشتی چون سنگ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
دل کون ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پھٹاؤ اب
ہرگز مگو بارہ دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظ بے معنی خود از حرف لایعنی خود
بحتاج از ہر خشک و تر کہہ جعفر اب کیسی بنی

جعفر کو اب تک صرف ہزال و زلیٰ سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔
کسی نے تاریخی، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لگایا۔
وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل
کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراؤ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے
بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں
بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندہی و تیزی، راست بازی و حق گوئی کے
باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطہ اثر میں سارا معاشرہ
آگیا۔ اس دور میں جعفر زلیٰ ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی
بھرپور ترجمانی ہوئی ہے۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اناری جا
سکتی ہے۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظموں کے سامنے گزرا تھا۔ اس نے
اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلتے سورج کے سائے کو بھی اور اورنگ زیب
کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی
جمی جانی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس
کا کلام شالی ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک
دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے :

ع کہٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشا وہاں خود کو بھی
معاف نہیں کرتا۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ساری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے :

جعفر زلیٰ از لب تو جوت بہتر است

در آب داری سخت موت بہتر است

در حق ہندگان خدا آنچہ گفتہ ای

لاحول می کم کہ ز تو بھوت بہتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں
سچیدگی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے :

مرا عجب ز تقاضائے وقت می آید

کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور (دراختلاف زمانہ)

اس دور میں جہاں ہرزہ گوئی عزیز و مظہر و منصور ہو گئی ہو، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں، جہاں سنجیدگی فکر مفقود ہو گئی ہو، ہجو و طنز اور زلل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے، کوٹھوں چڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بٹ جاتی ہے۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر کھڑا ہنس رہا ہے۔ اس کی ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنس رہا ہے۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا تلگنا دشوار ہو جاتا ہے۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدریں بدل گئی ہیں۔ نیکی و خیر، بہادری و شجاعت کی جگہ شر، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے۔ ہر شخص بغیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے۔ کوئی اخلاقی جرم ایسا نہیں ہے جس کا آرٹکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو۔ شرنا رذیل ہو گئے ہیں۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دائر عیش دے رہے ہیں۔ شراب اور طاؤس و رباب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے۔ جعفر کی ہجو، اس کا طنز و قہقہہ بے بسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر کالیاں بکتے لگتا ہے، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا تلگنا دشوار ہو جاتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو ننگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم و حکمران منفی قدروں کے حامی میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے بندوبست میں مصروف ہیں۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملے ہر کھڑا طنز و ہجو کے تیر برسا رہا ہے۔ ابتذال و ہستی کے اس دور میں ایک بے باک، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کہے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی جواز پیش کرتا ہے :

لہ این ہجو از راز حرص و ہواست دل آزاد را ہجو کردنت رواست
جس معاشرے نے ذہن کے درجے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کندیاں بھی زنگ آلودہ ہو چکی ہوں، وہاں سنجیدہ و روایتی انداز کے بجائے، چیر دینے والی آواز ہی سے ”عقل مندوں“ کی حقائق کا راز فاش کیا جا سکتا تھا۔ غزل کے ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو، متوجہ کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کاٹنا سننے والے کے ضمیر میں اس طرح کھٹکے کہ اس کی نیند حرام ہو جائے، جس میں تلوار چپسی کاٹ ہو، زہر میں بھیجے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ پھیر دینے والا ایسا طمانحہ ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے پتھر سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جائے۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منفی عمل سے مثبت عمل کی طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا۔ مرزا جعفر زللی نے اس دور میں اپنی شاعری سے جی کام انجام دیا ہے۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے دور میں زندہ ناسیاقی اور ترقی پسند تھا، اب مردہ ہو کر بکھرا چاہتا ہے۔ اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے۔ غالب تہذیب مغلوب ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے۔ ایک نئی زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی ہے۔ جعفر کی شاعری نے اس انسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر نڈھال ہو کر عوام کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے۔ امیر خسرو کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچر اور طرز احساس غالب ہے اور دیسی تہذیب کے اجزاء، قوت ہم پہنچانے کے باوجود، مواد کا کام کر رہے ہیں۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگنیاں ، ساز ، لباس ، کھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروب آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے خد و خال ابھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں برعظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقات فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو بدیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ افضل کی 'بکٹ کہانی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں قوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ پھیکے پھیکے ، اترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تربوزہ و خربوزہ نرسد گر ترا بدست
یک سبز پھانک کھیرہ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں تربوزہ و خربوزہ کی اہمیت مسلم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا "یک سبز پھانک کھیرہ بالم" سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

ڑھ شاہ شاہاں کہ روز و غا نہ ہلند نہ جبند نہ ٹلند زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر نیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر ہلنا سے ہلند اور ٹلنا سے ٹلند بنایا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے 'پُر اثر اور 'پُر لطف بنا گیا ہے ۔ ہلند اور ٹلند فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اورنگ زیب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

میں جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و ہندوق است بر سو بسر اسباب و صندوق است بر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است بر سو کٹاکٹ و ٹالٹ است بر سو
ہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است
جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڑ پر اور جعفر زلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر کھڑے ہیں ۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔ اکبر الہ آبادی تک آئے آئے اردو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، پارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈاسن کا چوٹا ، ہائیر ، ٹی ، لیونیڈ ، کالج ، مس ، وہسکی وغیرہ الفاظ طنز و تفنن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آتی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں ہلند و ٹلند ، لٹکنڈہ و ٹٹکنڈہ اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے ثباتی دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساس فنا ، عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں رب بستر ، بے ثباتی دہر ، در صفت تنزل حسن و جوین گفتہ ، کاڑ نامہ دریان ضیعنی ، در صفت پیری گفتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلنے جانے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اہل ساتھ جائیں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ ”رب یستر“ میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس ”پنجرہ تن“ سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری سنجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساس فنا کا یہی موضوع بار بار آتا ہے۔ ”بے ثباتی دہر“ کی ردیف ”کہ آخر خاک ہو جانا“ نظم کی فضا میں تاسف، عبرت اور موت کے احساس کو اجاگر کرتی ہے :

اگر غافل سو تو ہووے ، احد میں رات دن رووے
ہلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے ، سدا زربفت کے جوڑے
اونہوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا ، جنو مکھ چاند ہے لاجا
نقارہ موت کا باجبا ، کہ آخر خاک ہو جانا

”کلا نامہ دریان ضعیفی“ کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کٹڑ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے ، اینٹیں ہرائی ہو کر گھس گئی ہیں ، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے :

بوقت ہوا ہے جھرجھرا لاگا نکلنے کھوجرا
کیا مستہان کھمار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
جوین چلا ہے روس کر گھر بار سارا موس کر
پوچھا نہیں سنگار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ پھول تو جھڑ جائے گا کھل کر بہت پھٹائے گا
تکتے سجن گل عذار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے یار کون کہہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگیزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں تعفی و غیر تعفی الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے۔ رنڈیاں ، لولہ اور پیچڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انہی بازیوں میں مصروف ہے۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

رواج بابا و ہو ہو در چمن بسیار وقار لولی و پیچڑہ پھر کجا موقور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں۔ فقیہ تنگے پاؤں پھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں۔ جمعہ و فیروز کروفر سے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے۔ عورتوں میں بے حیائی ، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے۔ صدق و محبت اور مہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے۔ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والا کوئی نہیں ہے۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی۔ سچائی ختم ہو گئی ہے۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے۔ جو مکار ہے وہ کامکار ہے۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں ”در اختلاف زمانہ“ اور ”دور نامہ گوید“ میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جتنی جاگتی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی ، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لولی ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے ، اوسے کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھر رہیں چغلی ، ہوکل کرتے پھر رہیں بھکلی
دغل کرتے پھر رہیں دغلی ، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی ، چہ بیگانہ چہ باگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی ، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں ، نہ اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی کھاویں ، عجب یہ دور آیا ہے

خضم کو جو رو اٹھ مارے ، گریبان باپ کا بھاڑے
 زلوں سے مرد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
 بہت لڑکے پھریں کوئی کہ دہلی ڈھونڈتے سونی
 مراویں کون بے دینی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ”دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید“ میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھڑ کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ بہنوئی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جمیز مانگتے تھے۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں۔ لچک اور مشک عورتوں میں عام تھی۔ رائڈ آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں سہندی لگاتی تھی۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خوئے بد میں نجاع ہو گئے تھے۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے۔ ایفائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا۔ سارا معاشرہ جہل کا شکار اور اس پر نازان تھا۔ باندیوں سے بچے پیدا ہوتے تھے۔ بیٹا بے فیض اور بھائی یگانہ ہو گیا تھا۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا۔ قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا۔ دیانت دار عامل کا کوئی پرسان حال نہیں تھا۔ یہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زبان را بند کن باراستی پیولد کن
 دل خستہ را خورستند کن زیں شیوہ را بگزار بہ

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظموں اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے پیشوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے۔ ان تینوں نظموں — ”ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی“ ، ”عالمگیر اورنگ زیب گردی“ ، ”در وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی“ میں ”ظفر نامہ“ فتح دکن کے بارے میں ہے۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگ تخت نشینی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبیر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کرتے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا۔ اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راستے پر چلتا تو شہنشاہ کا سکہ چاند پر چلتا۔ ان نظموں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا۔ معظم کامیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا ، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس گھول رہی ہے۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دریغا عدل و دین بے او دو نیم است عروس سلطنت بے او سقیم است
 کہان اب پائے ایسا شہنشاہ مکمل ، اکمل و کامل ، دل آگاہ
 یہ حصہ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس میں گہری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زہر سطح بننے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں۔ یہاں فحش لفظ بھی فحش نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، جابر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل فوجیوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی ہول کہول کر ان کے ظلم و جبر ، غفلت شعاری ، منافقت و ریاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برسائے ہیں۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انہیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور اسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزارگی اور گہرے خلوص کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غصہ و بیزارگی میں گل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس سے تکلف سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اہلئے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے۔ اس کی ہجویات میں درد ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر بے حوصلہ ہو گئی ہے۔ اس کے لہجے میں تندگی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، بہنہ بھڑنے اور کچوکے دینے کی قوت ہے۔ وہ اردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تہی ہوئی سلاخوں سے روح پر چرکے لگاتا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے۔ اس نے اپنی شاعری سے اردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو، محبت، مروت، شرافت و ایکی کی قدریں مردہ ہو چکی ہوں، اور مکر و فریب، لوٹ کھسوٹ، امرد پرستی، زناہ پن، بے حیائی و اوباشی زندہ قدریں بن گئی ہوں، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر ابھرتی ہے اور اپنی طرف بلاتی ہے۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی نغمہ سنجیاں نہیں ہیں۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے، ایک شور، اکھاڑ پھھاڑ اور چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کر کے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں۔ بھوسری نامہ، کند مروا، ہجو خان جہاں بہادر مہم دکن را، ہجو کوتوال شہر، ہجو فتح خان، ہجو رائے راپان، ہجو دھرم داس، ہجو دائم خاں، ہجو شاکر خاں فوج دار ظالم، ہجو چوکی نویس، ہجو سبھا چند دیوان، ہجو عصمت بیگم نواسی معمر خاں، ہجو رحمت بانو، ہجو مرزا خدا یار خاں کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز، ظرافت میں چھپا ہوا ہے۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے۔ کتخدانی میرزا جعفر، جوں نامہ اور چاروں قالنامے اسی ذیل میں آتے ہیں۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالات زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا۔ جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے۔

اس کے اسلوب کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازیں پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اورنگ زیب کی بہادری، مردانگی اور ہامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے:

زہے شاہ شاہاں کہ روز وغا نہ ہلڈ نہ چنبد نہ ٹلڈ زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے یوں آجا کر کرتا ہے:

صدائے توپ و ہندوق است ہر سو بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹا جھٹ و ہٹا ہٹ است ہر سو کٹاکٹ و لٹاکٹ است ہر سو
یہ ہر جا بارمار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاچھڑ پڑی ہے جدھر دیکھوں تدر چاچڑ پڑی ہے
یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھنے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے:

چغل کرتے پھریں چغلے، بھگل کرتے پھریں بھگلے

دغل کرتے پھریں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے

(دور نامہ گوید)

توبہ ازیں مسکن روز فراخ

روز و شب آوازہ بھس پوں پناخ (در احوال نوگری)

ٹھکا ٹھکا ٹھکا است ہر حال او

پھٹا پھٹ پھٹ است ہر قال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لٹکنڈہ و مٹکنڈہ برفتار جو ہے سو (درہند و نصیحت محبوب)

ع بوقت غچ غچا غچ نخرہ تو (ہجو عصمت بیگم)

ع بڑی چنچل مٹک جھٹل لٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس

عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات پڑھنے یا سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت متجیدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں کم اور نثر میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصویر ابھرتی ہے۔ طنز کی کلک اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے: مرزا غچ غچ یگ، بچھو یگ، مرزا گنڈپھوڑ، لوٹ کھسوٹ خان روپیہ، مردم آزار خان، قاضی رشوت طلب خان، تنگ ظرف خان، زمانہ ساز خان، خوشامد علی خان، فصل بٹور خان، لعنت قلی خان، نفس پرور خان، خصیہ خاتم، اچھل بانو، بھکن النساء، گوہر چند وکیل، چوٹا لندن وکیل، راجہ پھوکم داس، پھٹکار چند، لالہ ہشم نرائن، شاہ لکھٹو، نواب ذکر الدولہ، نواب کبر جنگ، حاجی ٹٹو وغیرہ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو۔ خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات کو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے۔

جعفر زلی نے اردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ہم نام کون اسوار ہیں، روزگار میں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے، محتاج آدمے انسان کے
قاین بے ایمان کے، یہ نوکری کا حظ ہے
دوبلے ٹٹو جھیلے ڈھے جن کی دہیں گنڈ میں دے
بازار کے ہنسی ہنسی، یہ نوکری کا حظ ہے
گھوڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میان۔ گدا
بے کہے میرے خدا یہ نوکری کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم، سودا، ناجی، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و نمائندگی کو محسوس کر سکیں گے۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے۔

اس کے کلام میں رباعیاں، دوہرے اور قطعات بھی ہیں اور مثنویاں، نظمیں، نصیحت نامے، فالنامے، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے۔ ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرعوب ہے۔ وہ اپنی روایت خود بناتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زلی اور اپنے دیوان کو ”زلی نامہ“ کہتا ہے۔ لیکن اس کی ہجویات میں، اس کی زلی میں، اس کی ستجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاقی رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں، رقعے، وقائع دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے۔ جعفر نے طنزیہ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے یہی نمونے استعمال کیے ہیں، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ، محاورات، کہاوتیں اور ضرب الامثال، کم و بیش سب کے سب، اردو کے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ پھار کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اردو کے گڈمڈ ہونے سے ایک لسانی کھچڑی سی پکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے:

”گھڑ گھڑاہٹ الرعد فی الکھرام“، ”موسلا دھار و ایل الکیچڑ
والبوچھاڑ“، ”اڑیل العارات و گڑبڑات الکھنڈرات“، ”اوٹھ اوٹھ
خدمت دس بیٹھ ہجرا“، ”برسا برسی“۔ ”بات بھولی بھالی“۔
”بھہنٹ چھانٹ“۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے:

”گفتم نشیندہ کہ بخت اوڑ گئی اور بلندی رہ گئی۔ حالاً کجا مطلب راگ و کجا سہاگ و بھاگ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ اند۔ بے درد تصانی

تو کیا جانے پیر پرائی - باساع ازیں نغمہ ہم برآمدہ گفت انجھ کہ دلائی
بدہ ، گفتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا - از برائے خدا ٹک دیکھن دے -
گفتم گھڑاؤست - مردہ دوزخ جانے یا بہشت ، مجھے حلوہ مانڈے سے کام -
اپنے تین مجھے دے تو کھلاونی بھر بھر مال -“

اس نثر کو دیکھئے تو اس میں اردو ضرب الامثال اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں
اور فارسی کی حیثیت اس تہالی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی رکھی گئی ہے -
جعفر زلی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے -

(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقعہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ
”وقائع دربار معلیٰ“ میں جعفر نے شاہی روزنامے کا پیرایہ اختیار کیا ہے -
دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں
اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ
حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اردو کہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں
ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ
ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کا طرز اور
الفاظ و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے - ان ”وقائع“ کی تعداد
کم و بیش ۱۷۵ ہے - ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر
روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم بہادر شاہ اول کے زمانے
کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کی ابتدائی سطور ہی
میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دور حکومت میں لکھے
گئے ہیں -

”وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفہ الرحانی ، حاکم پناہ ،
غفلت دست گاہ ، بادشاہ بے ہوش ، محمد معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار
معلیٰ ، ڈھونگ ڈھانگ ۔۔۔“

سبب تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

”بعض رسید کہ مرزا جعفر زلی بیکار نشستہ است - بالیف الفاظ
لا یعنی مشغول می باشد و واقعہ ہائے امثال بدایع جمع می سازد - حکم
شد بیٹھا بنیان پلڑے تولیے -“

اس کی شاعری کی طرح ”وقائع“ سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت
و ذکاوت کا پتا چلتا ہے - چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالات زمانہ پر طنز کے تیر پرمائے گئے ہیں -
اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی
پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں - جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خان
رنگین نے ”اخبار رنگین“ میں یہی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات
و واقعات کو بیان کیا ہے - جعفر نے اردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے
استعمال کیا ہے - خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہل لاہور پر جو
ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے - اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر
کے ”وقائع“ کی یہ عبارت پڑھیے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو
کتنی وسعت دے رہی ہے :

”ناظر صفًا صفًا التباس نمود کہ لاہور ارم ثانی است - صوبہ دار ابن جا
خان جہاں بہادر مقرر شد - حکم شد :
باندہ کے ہاتھ تاریل -“

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت مہات دکن میں صرف کیا -
شالی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی
اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھونٹنے لگا - جعفر نے اس بات کو کئی ”وقائع“
میں بیان کیا ہے :

(الف) ”کچل بیگ بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت
در ملک دکن روز بروز بیشتر است - مبادا سلطان محمد خان اگر
باکسے دیگران بطرف ملک موروٹ بنازد و باخیال فاسدہ پردازد -
فرمودند : راجا چھوڑے نگری جھو بھاوے سو ہووے -“

(ب) ”عصمت پناہ بی چرخا چورٹی التباس نمود کہ حضرت در تسخیر
ملک چنان مشغول اند کہ از خرابی ہندوستان خبر ندارند - فرمودند :
اوکھلی میں سردینا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا -“

(ج) ”روز آلت بیگم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند -
حالا یہ ہندوستان مراجعت فرمایند - فرمودند :
ان نینوں کا یہی بسیکھ ، وہ بوی دیکھا یہ بھی دیکھ -“

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن بیان از راہ
مزاح کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ناپا جاتا ہے اور کبھی نخرہ ،
دھول ، مسکی ، جاہی سے جس کی یہ صورت بنتی ہے :

- لغایت یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
- لغایت نیم نگرہ و چہار ہلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
- لغایت یک ہوند و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت نیم سسکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
- بتاریخ ۴۴ یوم الجمعہائی یک ہچکی و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے ”وقائع“ میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زئی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ”بمرض رسید کہ مرزا جعفر زئی از جمعا خاک روپ قرض گرفتہ بود ، الحال ہر چہ او میگوید ، بجان منت قبول می کند ۔ فرمودند : ”دبی بلی چوہوں پاس کان کتراوے“۔“

(ب) ”بمرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زئی متواتر عنایت و رعایت قابہ شکوہ نہ پردازد و ہجو ہیچ نگوید ۔ فرمودند : ”دھنر سگ بہ لقمہ دوختہ بہ“۔“

(ج) ”بمرض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زئی نامہ مدح الامرا گفتہ بود ۔ یک صد و پنجاہ روپیہ یافتہ است ۔ فرمودند : ”اوٹھ کے مونہہ زیر“۔“

اسی طرح تمام ”وقائع“ کے ساتھ ایک ضرب المثل نثری ہے اور جعفر کی نثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے تمسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاقِ سطح پر جگہ موجود ہے ۔

یہی رنگ نثر ”عرضداشت“ میں ملتا ہے ۔ جہاں پیرایہ بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرضِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انہی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خان جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بیتی اسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجوئیہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں مولیٰ مقدم ، موضع میتھی ، پرگنہ ہالک ، سرکار سویا ، صوبہ سم کی طرف سے ”داد خواہی“ کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا رویا کیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایہ اظہار کی صورت یہ ہے :

”مفلس یک رنگ جعفر زئی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال

اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود ، بعضی کسان سرکار بدست او ہر جس کی لائھی اس کی بھینس‘
شدند و ہمہ محصول او را غبن نمودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازین سبب احوال فدوی ٹوٹروں گشتہ
ایک تو تھی اثیرن دوجے کھائی بھاگ
پر چند گھڑ گھڑاٹ بمودم بیش رفت نشد
میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی بہکن دے
لاچار شدہ ہزار کروڑ اوٹھ چل نمودہ در جناب عالی رسیدم فرمودہ
بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواہد شد ۔ تاحال بہادری کام
سگل صفا

دو پدھا میں دوڑ گئے مایا ملی نہ رام
انجہ مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے
تھے توے پر ہوند

قرض داران ہمہ دست بدست بردند تاہم مخلصی نشد
اودھار کا دیا مہائی کیے ، لونڈوں مار دیوانی کئے
از آمد و رفت فدوی را سرگردانی بسیار رودادہ
تیلی بیل کو گھرنی کوس پاس

جیسے ملے مل ، کوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ
کود کو لاج از حد زیادہ کشیدہ ہنوز
دوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا

ہیہات ہیہات ہرچند پریشانی کشیدم دانہ مقصود از فیض نچیدم
بھرے سمندر کھوکھا ہاتھ

چو درین دھوم مالا کلام دارد امیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول پلے
پار گردد ، الانتظار اشد الموت :

بھوگ گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبائے
جوین گئے تریا ملے یہ تینوں دیوبہائے
کشتی جعفر زئی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پارکن“

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور سارا مفہوم ،
سارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، انہی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں کتنی گہری ہیں۔

”رقعہ جات“ میں طنز و مسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اردو کے الفاظ اور کہاوٹیں معنی کی کشتی اسی طرح کھینچے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ برائے شادی کتخدانی لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ میں میر جعفر نے اپنے اور ملا ساہو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود کو بھی نہیں بخشا۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس گھولتا ہے۔ یہ رقعہ دیکھیے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

”الہاس فقیر حقیر جعفر زلی نکھٹو زمانہ چکنا چور، فقط حال بخت زبوں طالع نگوں توڑ توووں، کندہ مال کو کڑوں کوں، بستہ بول، غرغوں یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ۔“

میر کریم اللہ مسکین بندہ من سلامت چوں نامہ گھڑ گھڑاٹ الرعد فی الکھرام و گھڑوٹات البرق فی القوام برسر رسید۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر مور مسخر است۔ دریں موسم بولد باند موسلا دھار و ایل الکیچڑ و البوجھاڑ، اڑ ریل العارات و گڑوٹات الکنڈرات از صیبر برسا برسی فی الفج غچ یعنی شدت گچ گچ کوچہ ما، چھچھہ ما آگیاں اکراہ می ورزد۔ بھہشت چھٹ مبق الشوق کورق الشجار ارزد۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد، بندہ کودکاد ہلتے ہار گردد۔

کشتی جعفر زلی در بہنور اقتصادہ است

ڈپکوں ڈپکوں می کند از یک توجہ ہار کن

”شرح“ کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے۔ اس میں جعفر نے پروانہ، تنخواہ اور لکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے۔

”وقائع چہرہ“ میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے ”چہرے“ لکھے ہیں۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک وقائع میں مہاراجہ سیہاچند پیش کار میر بخشی ذوالفقار خان کا چہرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو غارہ بالو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسیٰ کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خان کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برائی سے کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنہیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کرا دیا تھا اور ان کی لاش کو اوندھی کر کے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کر کے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، لہجے اور طرز بیان کے اعتبار سے اردو کی ہجو و شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ رنگین کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ برکت اللہ عشتیٰ (م ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۹ع) نے ”عوارف ہندی“ میں، جس کا ذکر آگے آئے گا، جعفر زلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں رقعے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اکثر رقعات میر جعفر کے انداز میں تحریر کیے ہیں۔“ ۲۳ یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنہوں نے ”غزن لکات“ کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادہ تاریخ نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”مجمع الانتخاب“ میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ بیچ کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اٹل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ :

”اے اٹل زن کہ ازیں کہ غیب چرا ملامت می بری و کجا بیٹ بیڑہ

میخوری و کہاوت نشینہ کہ جہاں درخت نہیں تہاں ارتندی درخت ہے۔“

ایک رقعہ ”کلیات“ میں درج ہے جو اٹل نارنولی نے جعفر زلی کو لکھا ہے۔

یہ رقعہ ”پناہ پڑائی و چوڑائی میر جعفر بڑے بھائی“ سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے نائے سے ”اوسنگ ملاپ و اشتیاق“ کا اظہار کیا ہے۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو پھیلا رہا ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے ۲۵ کہ علامہ میر عبدالجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انھوں نے ”عبدالجوانی کے آغاز میں کچھ یتیمانہ اشعار بھی کہے“ اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے ”یقیناً انھی کا نتیجہ“ فکر ہیں۔ سید مقبول صمدانی نے لکھا ہے کہ ”اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبدالجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے۔“ ۲۶ علامہ میر عبدالجلیل کے اس رنگ۔ شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور ’ہر آشوب دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی۔ جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ زٹل اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن کہ کہہ ریختہ میں شعر کہہ کر اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا: محمد تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۴۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۔ مخزن نکات: قائم چاند پوری، ص ۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۳۔ چمنستان شعرا: لچھمی نرائن شفیق، ص ۶۷ و ۶۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۴۔ دو تذکرے (جلد اول)، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۶۱، ۱۶۳، معاصر ہشتہ۔ بہار۔

- ۶۔ مجموعہ ”نقز: میر قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ روز روشن: محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۸، کتاب خاندہ رازی، طہران، ۱۳۳۳۔
- ۸۔ زر جعفری: ہندوستانی میکولیئر، ملک چنن دین تاجر کتب لاہور، ۱۸۹۰ ع۔
- ۹۔ پنجاب میں اردو: محمود شیرانی، ص ۲۵۸، طبع دوم، مکتبہ معین الادب لاہور۔
- ۱۰۔ مخطوطہ کلیات جعفر زٹلی ۱۲۱۱ھ: کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع گڑگاواں، مخزنہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۳۵، پی)۔ ۳۴ نے اسی مخطوطے سے استفادہ کیا ہے۔
- ۱۱۔ سرور آزاد: میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۸۷، ۸۸، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ ع۔
- ۱۲۔ قاموس المشاہیر: (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی، ص ۲۲۰، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۳ ع۔
- ۱۳۔ مفتاح التواریخ: ص ۲۹۰، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۲۸۳ھ۔
- ۱۴۔ ایضاً: ص ۲۸۷۔
- ۱۵۔ دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا: (جلد چہارم)، ص ۳۳۲، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۶۔ اس کی تفصیل سیر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے۔ مطبوعہ لولکشور ۱۸۷۶ ع۔
- ۱۷۔ مفتاح التواریخ: ص ۳۰۱۔
- ۱۸۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو (جلد پنجم): ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص ۲۶۷، ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۹۔ قدیم قلمی ریاض، مملوکہ مرزا غفران علی بیگ، کراچی۔
- ۲۰۔ تذکرہ شورش: (دو تذکرے، جلد اول)، ص ۱۶۳۔
- ۲۱۔ ”نہینہ“ خوشگو: بندرا بن داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۱۳، ہشتہ بہار ۱۹۵۹ ع۔
- ۲۲۔ تذکرہ شعرائے اردو: میر حسن، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع۔

- ۲۳- چمنستان شعرا : ص ۶۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
 ۲۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
 ۲۵- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
 ۲۶- حیات جلیل : مقبول صمدانی ، حصہ دوم ، ص ۷۲ ، رام ٹرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ ”چون اساس سخن وری اکثر بر پزل گزاشت بناءً علیہ زئلیش می گفتند و از اینجا کہ کلامش در عوام شهرت تام می یافت -“
 ص ۹۱ ”مردے دریدہ دھن و شوخ مزاج بودہ است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است - مضامین صاف روزمرہ او اکثر بہم می رسند - چہ اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زئلی نبودے ملک الشعرا بودے - حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقائع و رقعاتش مشہور آفاق است -“
 ص ۹۱ ”ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود لداشت ، استعداد درست داشت - درین فن کامل وقت خود گردید -“
 ص ۹۱ ”مزاج بادشاہ برہم گشت - ایشان را بچنت فرستاد -“
 ص ۹۱ ”جعفر زئلی مردے بود از سادات نارتول ، طبع رسا داشت -“
 ص ۹۱ ”مردے مزاج و پزال و ذی علم و موزون طبع از نواح دہلی بود -“
 ص ۱۱۵ ”اکثر رقعات برویہ میر جعفر بر طرازد -“
 ص ۱۱۶ ”در آغاز عہد شباب برخی اشعار یتیمانہ در سلک نظم کشید -“
 ص ۱۱۶ ”بلا ریب زادہ فکر ایشان است -“

• • •

فصل دوم

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اردو کا وقار و مرتبہ بلند ہوئے لگا۔ فارسی کے ریختہ گوہوں کی اردو شاعری، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریختہ گوئی کی وجہ سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انہوں نے، دانستہ یا نادانستہ، اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول، شاہ وحدت، شاہ گلشن، بیدل، امید، انجام، پیام، آرزو، مخلص، بہار، درگاہ اور آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

میرزا معزالدین محمد موسوی^۳ (۱۸۵۰ء - ۱۱۰۱ھ / ۱۶۸۰ء - ۱۶۸۹ء) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے جنہوں نے پہلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی مخلص اختیار کیا) اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے ”اوسناد و پیر و مرشد“^۵ سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے ”مجمع النفائس“ کے حوالے سے کیا اور ”واللہ اعلم“ کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا:

از زلف سیاہ تو بدل دھوم پڑی ہے در خانہ آئینہ گھٹا جھوم پڑی ہے
اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا۔ قدرت اللہ قاسم^۶ نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے:

اوس زلف سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے

آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم پڑی ہے

اور لکھا ہے کہ واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصرّف کیا ہے۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے۔ موسوی خان ایرانی النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے ”ہرگو فارسی شاعر تھے اور ”خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و الشا پردازی“ میں نظیر نہیں رکھتے تھے۔ اس اعتبار سے وہ صاحب فن بھی تھے اور صاحب اقتدار بھی۔ ایسی صورت میں اگر وہ اردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدھ شعر یا ایک آدھ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوفیائے کرام کے ان فقرات کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں محفوظ ہو گئے تھے۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اردو

پہلا باب

فارسی کے ریختہ گو: بیدل، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بہت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ یہ آنکھ بھولی اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکتا ہے۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکتا ہے۔ فارسی کے عدم رواج سے اردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر بھی کشمکش نظر آتی ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دور حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا۔^۱ اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیر سطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں۔ اہل علم و ادب فارسی کو سینے سے لگائے ہوئے تھے لیکن اردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی۔ فارسی کے نامی گرامی شاعر، فنّین طبع کے طور پر، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گوہوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”معلوم ہوتا کہ اس سرگزشت کا مطمح نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہل اردو نے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانہ سابق میں وہیں کی زبان میں، دکن میں مروج تھا۔“^۲

فارسی گوہوں نے محض فنّین طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

شاعروں میں وہ اعتقاد پیدا کیا جس کی اس وقت انہیں ضرورت تھی۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۳ع) فارسی میں جن کا تخلص وحدت اور ریمتہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۱۱۰۳ھ/۱۶۹۲ع) کے پوتے ، صاحب دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحب کمال بزرگ تھے۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے مرید اور تربیت یافتہ تھے۔ اسرار الفقر ، نوافض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشن وحدت ۹ (مکاتیب) ان کی تصانیف ہیں۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے۔ شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہلوی کے اُس قطعے ۱۰ میں ملتی ہے جو مائل نے اردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریمتہ گزرتے ہیں شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدتوں
جن کے چراغ سیتی ولی کا دیا جلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریمتہ ولے
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عافلا

پھر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
نکل ہی جب گیا تن سوں تو پھر اپنا بگنا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر تجھے درپیش آنا ہے
لگاتا ہے عبث دولت پہ کیوں دل کوں کہ اب لاحق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ یار و آشنا کوئی
تک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لگاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبث دنیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں ردوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتی دہر اور فنا و موت کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور ایچہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے۔ یہاں شعر تقنی طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے۔ سنجیدہ گوئی کا یہ وہ رجحان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ایک تحریک بن کر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالقادر بیدل : (۱۱۵۱ھ - ۱۱۳۳ھ/۱۶۳۳ع - ۱۷۲۰ع) برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچتی ہے۔ افغانستان میں تو بیدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔ بیدل اردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے۔ بیدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ”طرز بیدل“ ، جو نئی تراکیب ، خوبصورت بندشوں ، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے ”فکر بیدل“ ، جس میں خیالات کو تجرباتی باطنی اور واردات قلبی نے آئینہ دکھایا ہے۔ بیدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھنے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام بیدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے۔ بیدل کی شاعری کا اثر فغان ، میرزا مظہر ، میر ، درد اور شاہ قدرت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ انیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اردو و فارسی کلام پر بھی بیدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں۔ اقبال کی شاعری

فد پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں بیدل کی دو مثنویوں ”محیط اعظم“ اور ”طور معرفت“ کے قلمی نسخے موجود ہیں۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خان غالب ہیں۔ ”طور معرفت“ کے پہلے صفحے پر غالب کی مہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۵-۱۶ع درج ہے۔ اس مہر کے اوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ بنوعے ظہور معرفت است کہ ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است
اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حبابے را کہ موجش گل کند جام جم است
آب حیوان ، آب جوئے از محیط اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیر مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال تھی۔ (”روح بیدل“ از ڈاکٹر عبدالغنی ، ص ۱۳۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۸ع)۔

ہر ، جو انہیں استاد کامل اور مفکر شاعر کہتے ہیں ، بیدل کے اثرات واضح ہیں ۔ بیدل کا انداز بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور بہ انداز بیان خیالات کا تابع ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انہیں خیال سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصرف ، تجربات روحانی ، مسئلہ توحید اور انسان ، خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

بیدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابل احترام شخصیت کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رقعات میں بیدل کے اشعار استعمال کیے ہیں ۔ ۱۲ اسی دور کی بیشتر متدبر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور شہر کے چھوٹے بڑے سر شام ان کے گھر آکر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے تھے ۔ ۱۳ خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے متھرا آ گئے اور ۵۱۰۹۶ (۸۵-۱۶۸۳ ع) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔ یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کر دی اور دو روپیہ ہومیہ مقرر کر دیا جو مرنے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک کم و بیش دہلی میں رہے لیکن فرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب یہ قطعہ تاریخ وفات ۱۳ لکھا :

دیدم کہ چہ با شاو گرامی کردند حد جور و جفا پر راہ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بیستم فرمود "سادات ہوئے ہمک حرامی کردند"
(۵۱۱۳۱)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خاں کے پاس لاہور چلے گئے اور سادات بارہہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آ کر چند ماہ بعد وفات پا گئے اور انہی حویلی کے صحن ہی میں سپرد خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل ، جنہوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے ۱۵ ، جن میں مثنویاں ، محیط اعظم (ساقی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ، تنبیہ المسوسین ، ساٹھ ہزار سے زائد اشعار غزل ، انیس قصائد (نعت و منقبت) ، رباعیات ، مخمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، مربع ، مستزاد وغیرہ شامل ہیں اور جنہوں نے نثر فارسی میں "چہار عناصر" لکھی اور "رقعات بیدل" کے نام سے اپنے مکاتیب مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے جاتے ہیں ۔ دو شعر "نکات الشعرا" میں ہیں ۔ یہ ایک شعر "جلوۃ خضر" ۱۶

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محبوب ہوا
اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا
اور ایک کبت رسالہ اردو ۱۷ میں شائع ہوا تھا :

سر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہٹ کیس
پشنہ نگری چھاڑ دیں اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد ۱۸ کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔ کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک بار چنتا من کا کبت پڑھ کر بیدل کو سنایا گیا تو انہوں نے کہا "میں ہندی نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔" یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی کی موجودگی میں پیش آیا جسے انہوں نے اپنے روزنامے "تبصرۃ الناظرین" میں لکھا ہے ۔ ۱۹ اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع ۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ "اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہی جس کا مطلع و مقطع یہ ہے ۔ ۲۰ خوش تسمیٰ سے بھی غزل ، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریٰ خان افغانی کی بیاض سے دستیاب ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں ، وو دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں
موجوں کی زد میں آئی جب کشتی تعین
بحر فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں
خسارج نیں کی ہے پیدا تماشال آئینے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں
سوز نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستان بے عشق آن کے ہوکارا
پردے میں بار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ ریختہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی گلے گلے ریختہ میں شعر کہنے لگے تھے۔ اس غزل کی زبان صاف ہے۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا بیدل کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے۔ یہ صورت ان سب فارسی کے ریختہ گوہوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے۔ آرزو کی ریختہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ یہ وہی صاحب دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برعظیم میں پھیلا ہوا ہے۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن بیدل کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھتے تو معلوم ہوتا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں مرزا مظہر کے زیر اثر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۳۹/۲۱۸۱-۲۷/۱۷۲۶ع) ان سے دو شعر ریختہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہو گئی ۲۲ ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرہ ہندی میں مصحفی نے، مجموعہ "نقز میں قاسم نے، عمدہ منتخبہ میں سرور نے اور گلشن بیخار میں شیفتہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیال زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن

تاریک شب میں جیسے کوئی ہاسیاں پھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اردو شاعری پر قبول کا براہ راست اثر بڑا ہے۔ قبول فارسی کے ہرگو صاحب دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس ریحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا۔ نئے اردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جلا دی۔ اس دور کے فارسی گوہوں کی بھی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو، ہر مندوں اور باریکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا۔ اگر یہ لوگ اردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی، تو اردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۷۰۵ھ - ۱۱۳۰/۶۵-۱۶۶۳ع - ۱۷۲۷ع) شاہ گل کے مرید اور بیدل کے شاگرد تھے۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو انہوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوان ولی ۲۳ میں نظر آتی ہے۔ شیخ سعد اللہ، جنہوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن تخلص اختیار کیا تھا، فارسی کے صاحب دیوان اور ہرگو شاعر تھے۔ ان کی فارسی شاعری میں فکر شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس غزل ۲۳ میں بھی، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی، یہی روایت کارفرما ہے۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے ۲۵ کہ شاہ گلشن نثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنہیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا۔ فنر موسیقی میں ایسی نہارت رکھتے تھے کہ کابلان فن انہیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ، تم سے کون باز پرس

نہد غلام علی آزاد بلگرامی نے (سر آزاد ص ۱۹۹، لاہور ۱۹۱۳ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۳۱ھ دیا ہے لیکن بندرا بن داس خوشگو نے، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے ("فقیر زیادہ از دو ہزار بار گھمائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ" - سفینہ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷، پشہ ہمار ۱۹۵۹ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۳۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع "انے گلشن بہ بہشت ابدی" سے تاریخ رحلت ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع نکالنے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ انہوں نے ۹۵ سال کی عمر میں حویلی چنڈ ناصر میں، جو صدر بازار میں واقع ہے، مرض اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شب ۲۱ جادی الاولیٰ ۱۱۳۰ھ کو وفات پائی اور احدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینہ خوشگو ص ۱۶۸)۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر، جو خوشگو نے دی ہیں، سال وفات ۱۱۳۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سال ہدائش ۱۷۰۵/۶۵-۱۶۶۳ع متعین ہو جاتا ہے۔ (ج - ج)

کرمے گا۔ ۲۶۔ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دنیائے معانی نظر آئی اور اسی کے زیر اثر انہوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع، تراکیب و بندش، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہو گیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تہرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعث برکت، مددگار اور اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوان ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سرور عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں بھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں بھی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوں دیکھ سیر عالم بالا کروں

دیوان ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں بھی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوں دیکھ سیر عالم بالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے پہلے مصرعے میں چستی اور روانی ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری بن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے بیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالات زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی تہج گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے ۲۷ اور صاحب "کلمات الشعرا" محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے، بعد میں بیدل سے وابستہ ہو گئے۔ ۲۸ "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ "آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے" ۲۹ یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ "ارادۂ سیاحت" ۳۰ سے نکل کھڑے ہوئے اور "۲۲ سال احمد آباد، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے" ۳۱ اور یہیں ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع ۳۲ میں وفات پائی۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ، جو شاہ گلشن کے ذیل میں خوشگو نے دی ہیں، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں "اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضر خدمت ہو کر ان کے گلشنِ فیض سے گل چینی کی ہے۔" ۳۳ اس بحث سے یہ بات سامنے آتی کہ ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع سے وفات ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے۔ اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۱۷۰۸ع سے ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع تک وہ احمد آباد گجرات، اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے۔ محمد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے) ۳۴ کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔ ۳۵ اس کے معنی یہ ہوتے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ع کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ع کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع - ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوتا ہے۔ ۳۶

تاریخ ادب میں شاہ گلشن اردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اردو غزل نے اپنی روایت قائم کی۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا۔ کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

شرف الدین علی خان پیام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع) ہند شاہی دور میں فارسی کے زبردست ۳۷ صاحب دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے ۳۸ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”نظم ہائے رنگین و نثر ہائے متین دارد۔“ ۳۹ شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”ظاہراً دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔“ ۴۰ میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ریختہ میں بھی صاحب دیوان (ہے)“ ۴۱ لیکن کسی نے پیام کے دیوان ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابل ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ”ریختہ بھی ایہام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔“ ۴۲ پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا ۴۳ ہے کہ ہم وطنی و ہم محلی کے باعث پیام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ پیام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا رتبہ شاعری استادی کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میان علی عظیم خلف شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیت شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامہ مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۳۰ع) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان تابان (مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ص ۲۷) میں تابان نے ”نچکوں جنت ہوئی نصیب پیام“ سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ قیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع) میں پیام کا سال وفات ۱۱۶۶ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھمی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۲) میں ”در اواسط عشرہ خامس بعد ماتہ والف واقع شد“ یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۶۶ھ سال وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع النفائس (۱۱۶۸ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں مخلص نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق تابان کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع صحیح ہے۔ (ج-ج)

اس نسبت شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ راہی لکھی :
از خواب غم پیام نا چشم کشود کسب سخن از اکابر خویش نمود
تعلیم گرش بشعر بے شرکت غیر۔ عموئے خودش ہند حساسد بود
نادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگ ایہام میں پیام نے یہ دو شعر کہے تھے جو اندر نام مخلص نے اپنی تصنیف ”وقائع بدائع“ ۴۴ میں درج کیے ہیں :

دہلی کے کچ کلاہ لڑکوں نے کام عشاق کا تمام کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا ٹوپی والوں نے قتل عام کیا
قدرت اللہ قاسم ۴۵ نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس شعر کا ہے۔ شاید توارث ہو گیا ہو :

غمرۂ شوخ نے بہ نیم نگاہ کام عشاق کا تمام کیا
پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر محمد افضل ثابت الہ آبادی نے اپنے قصیدہ دالیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے :
اگر قبول نداری ز من چرا لکنی ز آرزو و پیام و ز فائز استشہاد ۴۶
پیام جیسے استاد وقت کا ریختہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیق اعتدال پیدا ہوتا ہے۔ ان کے یہ شعر :
بات منصور کی فضولی ہے ورنہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو بوس و کنار کی صورت ہم ہیں امیدوار کی صورت
بے نوا ہوں زکات حسن کی دے او میان مال دار کی صورت
لام نستعلیق کا ہے اس بتر کافر کی زلف
ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں، اور دوسرے فارسی کے ریختہ گوئیوں کی طرح، انہوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے۔ امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابل ذکر ہے۔
مرزا محمد رضا قولیاش خان امید ہمدانی (۱۱۸۹ھ - ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۸ع -

ف۔ ”صاحب تاریخ ہمدی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی عمر تقریباً ۷۰ برس تھی۔ اس حساب سے ۱۱۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا ہے۔“ مرزا محمد قولیاش خان امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ، مطبوعہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۳۶ء (ع) فارسی کے ان ریختہ گوئیوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی دور میں فارسی بولتے ہوئے اصفہان سے برصغیر آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سید حسن رسول نما کے عرس میں نوجوان محمد تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا ”آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں تمہیں نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں۔“ ۳۸۴ جہاندار شاہ کے دور سے خود قلعہ معالیٰ کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید بر عظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالفقار خان بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خان کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرفراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہو گئے اور جب نظام الملک محمد شاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ھ میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور ایسے آئے کہ پھر یہیں کے ہو رہے۔ ۳۹ اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ”وسع المشرب، تجرد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔“ ۵۰ امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ قاضی نے لکھا ہے کہ ”اس حسن سے قرنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے۔ اس کے مکمل پر حسینوں کا جمگڑھ رہتا تھا۔ تماشائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔“ ۵۱ خوش باش، یار باش،

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔

غلام علی آزاد ہنگرامی نے ع ”یافتہ“، جان دادہ قزلباش خان“ تاریخ وفات ۱۱۵۹ھ لکھی ہے۔ سرد آزاد ص ۲۱۔ مطبع دہلی رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب اختر نے بھی ”در سن تسع و خمسين و مائت و الف (۱۱۵۹ھ) در اختیار کردن سفر آخرت رضا بہ قضا داد“ لکھا ہے۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵، الہ آباد ۱۹۶۰ء۔ تاریخ مظفری (قلمی) میں شمس الدین فقیر کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھیے ص ۱۶۲، خطوط غزوانہ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

گرم جوش اور میرزا مزاج امید یہاں کے معاشرے میں ایسے گھل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر نوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے۔ ۵۲ خان آرزو، شمس الدین فقیر، والدہ داغستانی، محمد تقی میر، آزاد ہنگرامی، حاکم لاہوری، اشرف علی خان فغان، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے۔ نعمت خاں سدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خاں جس دن تو ساز ہستی کو ایک کوئے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانون زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے۔ ۵۳ ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے۔ ۵۴

بر عظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری، موسیقی، رقص، جگت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے۔ قاضی نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقل رسا سے کبت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا۔“ ۵۵ تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ ۵۶ ہے۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں، ایک غزن نکات میں ہے اور ۹ گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں پانچ پانچ شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیلی کے ساتھ غزن نکات میں بھی آیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مصرع بر اشرف علی خان فغان نے بھی گرہ لگائی ہے۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یارین گھر میں عجب صحبت ہے در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل بہارا ایسے کرتا ہے رات غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں پاس نفس لازم ہے شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زیر سر یار آج امید کو ڈھب صحبت ہے
ایک اور غزل یہ ہے :

با ناز حور و حسن ملک، جلوہ پری
یاسن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی
رقم بہ پیش و گفتم جانم فدائے تست
غصہ کیا و کلی دیا اور دگر لڑی

ایسی نہ سینا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
کرتار نے نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
گفتم کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
گفتا کہ ڈاڑھی چار مغل تجھ کو کیا پڑی
گفتم امید وصل پہ ہم تیرے جیتا ہوں
گفتا کہ چل پرے وہی مارے تجھے مری

دوسرے دو شعراء یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ ڈرتا ہوں الحفیظ الحفیظ کرتا ہوں
نال دیتا ہے پنس کے راتوں میں رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا
اشرف علی خاں فغان کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ،
یہ ہے :

شاہد حال ہے یہ مصرع امید فغان کلبے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواج
ریختہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں
اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں ریختہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں
ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں
اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ
کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی ریختہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ،
مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں
لفظی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی
(پڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی چار ، ریش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔
بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انہیں شعر میں اسی طرح
بالدھنے ہیں جس طرح وہ انہیں بولتے ہیں ، مثلاً ”کوڈھب“ بجائے کڈھب ۔
ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”تقریباً
چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی
طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے ۔ ۵۸ امید کے مصرعوں
کی ساخت کو دیکھیے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع
چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں ریختہ میں ہندوستانی
تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً سینا ، بھوانی ، رادھکا ، اور کرتار وغیرہ ۔
بمبشتہ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچھ پکا مرکب ہے لیکن انجام
کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عمدة الملک امیر خان انجام (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۵۹/۲۷ دسمبر
۱۷۴۶ع) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، غازیگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب
امیر خان کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد ۶۰ میں سے
آہے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت
و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔
اس دور میں علم مجلسی ہر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجام اس میں طاق
تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیج نے میج کی جگہ لے لی تھی ۔
مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا
ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے چست
قروں سے عقل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اصراف لے جا کا شکار ہو ۔ المظراق
سے رہتا ہو ، خدمتگروں کے ساتھ پالکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے
کلم لیتا ہو ۔ انجام میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے
ترق کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار امرائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا
حلقہ احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، ناجی ، خوشگو ،
والہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو
انجام کے ہاں ٹھہرے اور انجام ہی نے انہیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔ ۶۱
موتمن الدولہ اسحاق خان شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خان انسان بھی انجام
کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے
استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔ ۶۲ اس دور کے بیشتر نامی گوئے
اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتے تھے ۔ نوربائی ڈومنی کا ذکر
”مرقع دہلی“ میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجام کی منظور نظر تھی اور انجام ہی کی
طرح فقرہ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجام کم خواب کا ہاجامہ بننے ہوئے
تھے کہ نور بانی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ”نواب صاحب آج

ف ۔ ”میج“ میں نے یہ لفظ ”میج“ کے قافیہ پر میدان جنگ کے معنی میں وضع
کیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

کیا کافر ہاجامہ پہنا ہے۔" انجم نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "درو اللہ کے مسلمان ہم ہست" ۶۳ یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمان ہی ہے۔

محمد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربار معلیٰ میں قفرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا۔ دربار معلیٰ میں امرائے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ "ملا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیشہ ور کے نام کے آخر میں 'بان' یا 'گر' آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتھ بان، فیل بان، آہن گر وغیرہ۔ انجم نے مخاطب سے فوراً کہا "ہاں سچ کہتے ہو سوربان" ۶۴ بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے۔ دربار معلیٰ کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے ہاجامے میں مکھی گوس گئی۔ انجم نے کہا جہاں پناہ آپ کیوں ملول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھانے کی اور نکل جائے گی ۶۵۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ ملال ذرا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انجم سے سوال کیا کہ پوت، سیوت اور کیوت میں کیا فرق ہے۔ انجم نے فوراً جواب دیا حضرت! پوت اسے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں۔ کیوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے یہ آپ کا غلام۔ سیوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ سعادت خاں نے سنا تو بھٹنا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا :

پسر نوح با ددان بنشست خاندان نبوتش گم شد

انجم نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا :

سگر اصحاب کہف روزے چند بٹے لیکان گرفت و مردم شد ۶۶

اسی حاضر جوانی سے انجم برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الامراء کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آنے تو انجم نے اس واقعے کی یہ تاریخ ۶۷ کہی :

رفتند بر مرہٹہ و خوردند بر دو گوہ

تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ (۱۱۳۷ھ)

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نواب خان دوران دلی آئے تو انجم نے کہا :

نواب آئے ہمارے بھاگ آئے ۶۸

امیر خان انجم نے نادر شاہ کو بھی اپنی بذلہ سنجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ھ کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجم بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔ ۶۹ نظام الملک آصف جاہ اور اعتاد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ "اگر عمدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے" ۷۰ بادشاہ نے اسی سال انجم کو الہ آباد کی صوبداری پر بھیج دیا۔ ۷۱ ۱۱۵۶ھ / ۱۷۴۳ع میں بادشاہ نے پھر طلب کیا۔ یہاں آکر بادشاہ پر انجم کا دباؤ بڑھ گیا۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوان خاص میں داخل ہو ہی رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا جسدھر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اموال کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن نوکروں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اموال اور لاش پر قبضہ کر لیا۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجم کی میت دفن ہوئی۔ ۷۲ ناجی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہید عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم میں یارو یہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا قطعہ تاریخ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے

آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ع برآمد ہوتے ہیں : ع

ہائے حاتم امیر خان جی مرد ۷۳

انجم اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالات زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اجاگر ہو سکے۔

انجم بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہالت اور طویل قیام کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے۔ انہوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں بھی کہیں ۷۴۔ پہیلی اور مکرنی اس دور میں علمی مجلسی کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے بوجھنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے۔ فارسی

شاعری میں وہ بیدل کے شاگرد تھے اور ریختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے۔ شاعری ان کی مجلسی ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ تھی اس لیے انہوں نے جو کچھ کہا اس کے نمونے فارسی و اردو تذکروں میں محفوظ ہیں اور یہی ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے۔ مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ”گلشن ہند“ میں انجم کی یہ دو غزلیں دی ہیں :

کیوں بلایا بھڑ میں کیا مجھ سے نادانی ہوئی
دختر رز بزم میں آ شرم سے پانی ہوئی
کل محیط عشق کے صدسوں سے پانی تھی نجات
کشتی دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
پر پری مسمال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
ٹوٹتے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
نعش میری دیکھ کے مقتل میں یوں کہنے لگے
کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
کیا کہوں انجم میں اس عشق کے آغاز کوں
دوست داروں کی محبت دشمن جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے :

تک تو فرصت دے کہ ہوں رخسار اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
منہ ترا نکلتے ہیں سب اقلیم حسن و عشق کے
تو ہی بتلا دے کریں کس سے تری فریاد ہم
دل تو ہے داغ غلامی سے تری طاؤس وار
سامنے قمری کے گو ہیں سرو سان آزاد ہم
اب کسی نے دل جلایا مہربانی سے تو کیا
عمر مانند شرر جب کمر چلے برباد ہم
ساتھ اپنے سر کے تھا انجم ہاسر سمکت
شکر ہے تڑپھے نہ زیر خنجر فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر یہ ہیں :

ہم سو ب چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
ظالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا

قفس کے بیچ بلبل نے تڑپ کر جی دیا اپنا
کسو بے درد نے شاید کہا ہوگا بہار آئی
کیا مری آہ ، کیا صنم کی نگاہ
ایک ترکش کے تیر ہیں
چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہرگز رفو
سوزن تدبیر بھی گو سو برس سیتی رہے
دور سے آئے تھے ساقی سب کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہی چلے اب ایک پیمانے کو ہم
کیوں نہیں لیتا ہساری تو خبر اے بے خبر
کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجم کی شاعری میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا مایہ دکھائی دیتا ہے۔ محیط عشق ، کشتی دل ، پری مسمال اور آئینہ وہ مرکبات اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انجم کی شاعری میں دو باتیں اور قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے ، الفاظ اس دور کے لحاظ سے جاؤ گے ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور دونوں مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ یہاں وہ اکوڑا اکوڑا پن نہیں ہے جو تزلزلہ خاں امید کی شاعری میں ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انجم اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی شاعری میں استعمال ہونے آئے ہیں ؛ مثلاً بزم ، کشتی ، آئینہ ، صیاد ، باغ ، حسن و عشق ، داغ ، طاؤس ، قمری ، سرو ، شرر ، خنجر ، ہند ، واعظ ، قفس ، بلبل ، بہار ، تیر ، ترکش ، چاک ، رفو ، سوزن ، تقدیر ، تدبیر ، ساقی ، میخانہ ، پیمانہ ، درد و غم وغیرہ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے ریختہ گویوں میں انجم یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔

جد شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے ، جس میں مردانہ پن کے بجائے زنانہ پن پیدا ہو گیا تھا ، انجم نے ریختہ کے مقابلے میں ایک نئی صنفِ سخن ”ریختی“ کے نام سے ایجاد کی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”ریختہ کے مقابلے میں جو ، مذکور لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی۔“ یہ وہی صنفِ سخن ہے جو اودھ کی تہذیب میں ، جہاں جد شاہی دور کا رنگ دربار اور معاشرے پر چھایا ہوا تھا ، نہایت مقبول ہوئی۔ انجم کی ریختی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایجاد و اقلیت کا سہرا انہی کے سر ہے۔
 اٹھارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے۔ اردو شاعری میں ہر طرف ابھار کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شال سے دکن تک پھیل گئے ہیں۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابل ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو ریختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے ریختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ اسلامک کالج (انگریزی) عزیز احمد، ص ۲۵۱، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ء۔
- ۲۔ دادر سخن (۱۱۵۹) : سراج الدین علی خاں آرزو، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپنڈی ۱۹۷۳ء۔
- ۳۔ ”افضل اہل زمانہ“ تاریخ ولادت ہے اور ”معزز الدین محمد موسوی رفت“ تاریخ وفات ہے۔ کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش، ص ۱۰۰ و ۱۰۲، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور۔
- ۴۔ مفتاح التواريخ : طامس ولیم ہیل، ص ۲۸۶، نولکشور پریس کانیپور ۱۸۶۷ء۔
- ۵۔ نکات الشعرا : ص ۴، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ء۔
- ۶۔ مجموعہ نفز : قدرت اللہ قاسم، (حصہ اول) ص ۲۵، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، سلسلہ نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۳۳ء۔
- ۷۔ کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش، ص ۹۸، شیخ مبارک علی، لاہور۔
- ۸۔ روز روشن : مظفر حسین صبا، ص ۸۹، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۳۳ھ۔
- ۹۔ گلشن وحدت : مرتبہ مولانا عبداللہ خاں و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ص ۳، ادارہ مجددیہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ء۔
- ۱۰۔ مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : محمد اکرام چغتائی، ص ۲۳۷ تا ۲۴۵ مطبوعہ فنون لاہور، شمارہ نمبر ۷، دسمبر ۱۹۶۶ء۔ مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی بیاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرہ کینی دہلوی میں موجود ہے اور بقول مرتب یہ قطعہ ۱۱۱۷ھ سے قبل کا ہے۔

- ۱۱۔ لفظ ”انتخاب“ سے تاریخ ولادت اور ع ”از عالم زفت میرزا بیدل گفت“ سے تاریخ وفات نکاتی ہیں۔ سفینہ خوشگو : بندرین داس خوشگو، مرتبہ عطا کاوری، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء۔
- ۱۲۔ سفینہ خوشگو : بندرین داس خوشگو، ص ۱۱۵، مرتبہ عطا کاوری، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۳۔
- ۱۴۔ جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی، ص ۹۵، مطبع نور الانوار آراء ۵۱۳۰۲۔
- ۱۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۲۳۔
- ۱۶۔ جلوۂ خضر : ص ۹۸۔
- ۱۷۔ رسالہ اردو : ص ۵۸، اورنگ آباد، جنوری ۱۹۲۳ء۔
- ۱۸۔ دیوان خواجہ میر درد (قلمی) : مخزنہ برٹش میوزیم لندن، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور۔
- ۱۹۔ جلوۂ خضر : ص ۹۷۔
- ۲۰۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر افتاد حسن، ص ۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
- ۲۱۔ ”گنج معنی بود کرد افلاک در زہر زمین“ سے ۱۱۳۹ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۲۷، رفاہ عام پریس لاہور ۱۹۱۳ء۔
- ۲۲۔ میرزا عبدالغنی بیگ قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری، ص ۸۱، ۸۲، سہ ماہی ”اردو“ کراچی شمارہ ۳، ۱۹۶۶ء۔
- ۲۳۔ دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی، ص ۱۳۸، ۱۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۳ء۔
- ۲۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروق، ص ۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔
- ۲۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۶۷۔
- ۲۶۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمن شروانی، ص ۹۴، نظامی پریس ہدایوں، ۱۹۲۲ء۔
- ۲۷۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۹۹، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء۔

- ۲۸- نکات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی تاجر کتبہ لاہور -
- ۲۹- ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۶ -
- ۳۰- سرو آزاد : ص ۱۹۹ -
- ۳۱- سفینہ خوشگو : ص ۱۶۵ -
- ۳۲- ایضاً : ص ۱۶۸ -
- ۳۳- ایضاً : ص ۱۶۷ -
- ۳۴- نکات الشعرا : ص ۹۶ -
- ۳۵- ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -
- ۳۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات - ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ع اور تاریخ ادب اردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ع -
- ۳۷- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۳۸- سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۳۹- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
- ۴۰- تذکرہ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۴۱- نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۴۲- تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ع -
- ۴۳- مجمع النفائس (قلمی) سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۴۴- وقائع بدائع : اندر رام غلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ع -
- ۴۵- مجموعہ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -
- ۴۶- تذکرہ گل رعنا : لچومی ٹرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -

- ۴۷- ”در ابتدائے سلطنت خلد منزل بہادر شاہ بہ ہندوستان رسید و بدستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ خلف الصدق آصف الدولہ سد خان بمنصب ہزاری و خطاب قزلباش خان معزز و ممتاز گردید“ - تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۸۱۲۰ھ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۴۸- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۴۹- سرو آزاد ، ص ۲۱۰ -
- ۵۰- صفحہ ابراہیم ، قلمی نسخہ بران (شاعر مجہد ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی -
- ۵۱- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاشقال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو ۱۹۶۱ع -
- ۵۲- سفینہ خوشگو : ہندران داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۵۳- عقیدہ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
- ۵۴- سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۶ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۵۵- تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ -
- ۵۶- نکات الشعرا : ص ۷ ، ۸ - مخزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۷۵ - نشان ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰۶ع -
- ۵۷- مجموعہ نغز میں امید کے ترجمے میں (ص ۷۱) ایک اور شعر ملتا ہے : یار گھر جانا ہے یارو کیا کروں ہائے گھر جانا ہے یارو کیا کروں یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرہ ریختہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے مغل خان سبقت از اقربائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاشقال نے اسے میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاشقال کا صبیہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) -
- ۵۸- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۴۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ع تا نومبر ۱۹۶۰ع -
- ۵۹- تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱۶۲ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

- ۶۰۔ احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرماتی : مرزا ضیاء الدین بیگ ، ص ۲۳۳ ، کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۶۱۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۳ ع -
- ۶۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، مطبوعہ ”معاشر“ پشہ -
- ۶۳۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۷۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
- ۶۴۔ طبقات الشعرا : ص ۷۰ -
- ۶۵۔ مفتاح التواریخ : طامس ولیم ییل ، ص ۳۲۴ ، مطبع نولکشور کاتپور ۱۸۶۷ ع -
- ۶۶۔ انجم : کتب علی خان فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع -
- ۷۰۔ گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۳۴ ب ، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہوری لاہور -
- ۷۱۔ ”یک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو بہ صوبیداری الہ آباد مقرر کردہ سرخٹھن نمود“ تذکرہ بے جگر (قلمی) انڈیا آفس ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -
- ۷۲۔ مفتاح التواریخ : ص ۲۲۵ -
- ۷۳۔ دیوان قدیم شاہ حاتم : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۷۴۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۴ -
- ۷۵۔ شعر ۱ ، ۲ ، گلشن معین (مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ سید مسعود حسن رشوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع) میں ، شعر ۳ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امرا اللہ الہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر مجیب قریشی ، ص ۳۱ ، علم مجلسی کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ ع) میں اور شعر ۴ ، ۵ ، طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع) میں درج ہیں -
- ۷۶۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۲۱ ”و نیز بدان کہ نظر این ماجرا احوال شعرائے ریختہ ہند است و آن شعرے است بہ زبان ہندی اہل اردوئے ہند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج ہندوستان است و سابقہ دو دکن رواج داشت بہ زبان ہاں ملک -“
- ص ۱۲۶ ”اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزوں می نمود ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست -“
- ص ۱۲۸ ”این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت -“
- ص ۱۲۹ ”طبعی درست دارد -“
- ص ۱۳۰ ”جوئے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال پیشہ فقیر مشق کردہ -“
- ص ۱۳۰ ”اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمائش اطعمہ ہندوانہ می نمود - فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ -“
- ص ۱۳۰ (الحال در گجرات بسر می برد) -“
- ص ۱۳۱ ”نظارا دیوان ریختہ مرتب ہم ساختہ ، دیوانش ہم فرستیدہ -“
- ص ۱۳۱ ”صاحب دیوان ریختہ نیز -“
- ص ۱۳۱ ”ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائج آن وقت بود می گفت -“
- ص ۱۳۳ ”خوش باشد کہ من درین ایام دو شعر ریختہ موزوں کردہ ام -“
- ص ۱۳۳ ”بوسعت مشرب مجرّدانہ و بے قیدانہ زندگی می کرد -“
- ص ۱۳۳ ”بہ قانونی سرود می خواند کہ مطربان کہی باساع توانے آن در مقام حیرت می آمدند ، در کلیہ اش مجمع خویاں می شد - بدیدن نماشاے رقص شوق مغرط داشت -“
- ص ۱۳۴ ”باآنکہ ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبت و دوہرہ می قہقید -“

- ۱۳۵ ص ”قریب چھٹی سال کہ درین ملک است زبانش بلمجد ہندی خوب
نہی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فہمد۔“
- ۱۳۶ ص ”نواب صاحب ! امروز چہ از ارکانر پوشیدہ اند۔“
- ۱۳۸ ص ”اگر عمدۃ الملک در حضور می باشد بودند مابھی شود۔“
- ۱۴۰ ص ”مقابلہ ریختہ کہ لفظی است مذکر ریختی تصنیف نمودہ۔“

• • •

دوسرا باب

فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۵۱۰۹۹ - ۱۱۶۹/۸۸-۱۶۸۷-۱۷۵۶ع) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خان اور تخلص آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اردو میں انہوں نے تقریباً ۲۷ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے انہوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انہوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی قرینیت کی ، انہیں راستہ دکھایا اور بقول میر ”اس فن بے اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا۔“^۲ میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”تمام ثناء استادانِ فن ریختہ بھی انہی بزرگوار کے شاگرد ہیں۔“^۳ میر نے آرزو کو ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“^۴ کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض قرینیت پایا ہے ۔ ۵ شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔ ۶ مضمون ۷ ، یک رنگ ، اند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔ ۸ اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انہوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انہیں اصولِ فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتماد پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر فخر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے انہی مکان پر ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ”مراختہ“ کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقاتیں ہوئی تھیں ۔ ۹ شال میں اردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگِ سخن اس کے آگے ماند پڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ”فارسی شاعری کا رخ تمثیل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا۔“ ۱۰۔
اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اردو شاعری کا رخ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوہرا کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیر اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا۔ پہلے رنگِ سخن کے ”استاد بے مثل“ آبرو ہیں، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے نامور شعرا میر، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ”ہر آشوب دور تھا۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا۔ مرہٹوں کا عروج و زوال، صوبے داروں کی خود مختاری، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، احمد شاہ ابدالی کے بے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو، جو چھ شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں دہلی آئے، تقریباً ۳۷ سال تک (سوائے ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ء میں نواب موتمن الدولہ اسحق خان شوستری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو، جن کے والد موتمن الدولہ اسحق خان شوستری سے وہ بیس سال وابستہ رہے، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا۔ ۱۱ آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر ”طبع“ ۱۲ کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں، جو بیرون وکیل پورہ ۱۳ اند رام غلص کے مکان کے قریب بنوایا تھا، دفن کر دیے گئے۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی۔ گوالیار میں ان کی تنہیال تھی۔ باپ کی طرف سے حضرت نصیر الدین چراغ دہلی کے بھائیہ شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالیاری شطاری سے ان کا سلسلہ نسب ملتا ہے۔ ۱۴ ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنھوں نے ایک مثنوی ”حسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں ۱۵

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے ”قصہ کامروپ و کام لٹا“ کو مثنوی و ہرزور انداز میں موزوں کیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۸۱۰۷ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ء میں لکھی گئی تھی، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھتے وقت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس میں کامروپ و کام لٹا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ ”منوہر و مدمالتی“ کے قصے کو مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ یہی غلطی غلام علی آزاد بلکراسی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے ”چمنستان شعرا“ میں کی ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے غوامی نے اپنی مثنوی ”گاشنِ عشق“ میں بھی بیان کیا ہے۔

فت۔ اس مثنوی کا نام ”حسن و عشق“ ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواندم

ہم او را نام ”حسن و عشق“ ماندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۸۱۰۷ھ/۶۱ - ۱۶۶۰ء میں تصنیف ہوئی :

ز تاریخِ عرب کسرم شاربے

بہ ہفتاد و یک افزودم ہزارے (۸۱۰۷ھ)

(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں ”کامروپ و کام لٹا“ کی نہیں بلکہ منوہر و مدمالت کی داستانِ نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز نیکوئی منوہر کرد نامش

بدست تربیت داد انتظاش (ورق ۱۹ ب)

سخن دانے کہ تاریخ جہاں خواند

سخن از حال مدمالت چنین راند (ورق ۲۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدین چہ داری استطاعت

کہ گوئی نعت او، اے بے بضاعت (ورق ۹)

حسامی ہاں بمطاب زود باشی

زبان را کند کن در خود تراشی (ورق ۲۴ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آکرہ آنے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر لسانیات ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فن تاریخ گوئی اور علم عروض میں بھی استاد کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تمام یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف^{۱۶} کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوین : دیوان آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔

دیوان آرزو ، شفیعی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان سلیم کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان قفانی کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

آتی ہے کہ حسام الدین حسامی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار این لاله بشفقت

حصار سبز گلشن آفریب گفت

حصار دلکشا شہر دل افروز

کہ بادہ ہموچو نام خویش فیروز

وطن گاہ من و نزہت گاہ دہر

زمین فیض بخش و عنبریب بحر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے ، ”فتح اللہ حسینی الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ربیع الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ غیرہ بندر سورت“ میں لکھا ۔ یہ غلطولہ (قف ۳۶) انجمن ترقی اردو کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوان آرزو ، دیوان کمال خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنوی ”شور عشق“ ، معروف بہ ”سوز و ساز“ ۔ زلالی کی مثنوی ”معمود و ایاز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”جوش و خروش“ ، نوعی کی مثنوی ”سوز و گداز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”مہر و ماہ“ شاعر سلیم کی مثنوی ”قضا و قدر“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”عالم آب“ ، ساق نامہ ظہوری کے جواب میں ۔

سراج اللغات — قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغ ہدایت — شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہل ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، فصحاء اہل زبان کی بول چال کے مطابق مانتے ہیں ، تردد پیدا ہو گیا ہے ۔۔۔ اس لیے زبان دانان ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویان ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔“ ۱۷

”نوادر الالفاظ“ میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ”غرائب اللغات“ کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۱۵۶/۵۱۷۳ع میں یہ زیر تالیف تھی ۔ ۱۸

مشر — یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ”المزہر“ کے طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۴۱ اصولوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توافقی الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مثنویات :

لغات :

علم لغت :

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ۱۹۔

عظیمہ کبریٰ — علم بیان میں۔

موہبت عظمیٰ — علم معانی میں۔

خیابان — شرح گلستان سعدی، شکوفہ زار — شرح مکندر نامہ، شرح قصائد عرفی۔

سراج و ہاج — حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے۔ ۲۰۔

تنبیہ الغافلین — حزیں کے اشعار پر تنقید۔ ”جمع النفائس“ میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ”تنبیہ العارفين“ لکھا ہے۔ ۲۱۔ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔

سراج منیر — ابوالبرکات منیر لاہوری نے عرفی، طالب، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے۔

داد سخن — ”ملا“ شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی۔ منیر لاہوری نے اس کا محاکمہ کیا۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم محاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا۔

جمع النفائس — اس میں ۱۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے۔ یہ ۵۱/۸۱۶۴ - ۵۰ - ۱۷۵۰ ع میں مکمل ہوا۔ آرزو کے ایک شاگرد ستانہ سنگھ بیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ”گلزار خیال اہل معنی جہاں“ سے ۸۱۶۴ برآمد ہوتے ہیں۔

پیام شوق — خطوط کا مجموعہ۔

گلزار خیال — موسم بہار اور ہولی۔

آبروئے سخن — در صفت حوض و قوارہ و تاک۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے۔ انہوں نے لسانی، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہل علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی۔ اردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں:

(۱) آرزو نے اردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اردو الفاظ کا مقابلہ کر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی۔ انہوں نے نہ صرف اردو و فارسی کے توافقی کا مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا۔ ”مشر“ میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے۔

(۲) ”اردو“ کا لفظ زبان اردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ ۲۲ میں کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً:

(الف) ”و در اردوئے معلیٰ می باشم شنیدہ ام۔“

(ب) ”لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ جہاں آباد نیست۔“

(ج) ”لیکن نکھوڑا در عرف اردو وغیرہ بہ معنی حرف ناز و شرور است۔“

(د) ”لیکن پڑھنا زبان اردو و اہل شہرہالیست۔“

(۴) آرزو نے اردو شعرا میں اعتماد پیدا کر کے انہیں ریختہ میں بطرز فارسی شعر کہنے پر مائل کیا۔

(۵) آرزو نے سبک ہندی کو سبک ایرانی کے مقابلے میں کھڑا کر کے، برعظیم کے مخصوص تہذیبی، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے۔ اسی بحث کے ذیل میں اردو زبان کے قواعد، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جا بجا اشارے کیے۔ اردو املا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے، اردو لغت نویسی اور اردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔

میر عبدالوہاب ہانسوی نے عہد اورنگ زیب میں ”غرائب اللغات“ کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ”غیر معروف نام، بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو“ ۲۳ خان آرزو کی نظر سے ”غرائب اللغات“ گزری تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اور از سر نو ”غرائب اللغات“ کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ”نوادر الانفاظ“ رکھا۔ اس لغت کا مقصد بیان کرتے ہوئے آرزو نے لکھا ”ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کاسگار اور عالم نامدار نے فن لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ”غرائب اللغات“ ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ کو، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ یہاں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے“ ۲۴:

آرزو کا دائرہ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا۔ ”غرائب اللغات“ ”نوادر الانفاظ“ کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح، الفاظ کے اضافے، لسانی مباحث، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے اردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے، مثلاً جچہ (زچہ)، رچل (رحل)، آتتاوا (آتابہ)، پچاوا (پزاوہ)، چرکھی (چرخہ) وغیرہ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں۔ اسی طرح ”غرائب“ میں عبدالواسع ہانسوی نے ”چھرا“ کے معنی ”آسترا“ دیے ہیں۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ آسترا فانی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا قصباتی یا ڈاکو کے پاس۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا آسترا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا۔ نظامی نے پندرھویں صدی کے اوائل میں اپنی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ۲۵

میں اسے انہی معنی میں استعمال کیا ہے:

مرو وہ دوانجی جو ہو دھر سینیں شکو در دہاب آسترا آستیں
خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ”امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چھرے کے معنی آسترے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے۔“ ۲۶ ہانسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے ”نوادر، غرائب پر ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔“ ”نوادر“ میں آرزو نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اردو الفاظ کے عمارج پر بحث کر کے تقابلی لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ ”توافق لسانی“ کا نام دیتے ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کتب (سنسکرت) ہے۔ لفظ ”بری“ کے تحت بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ”ماچق“ کہتے ہیں۔ چکو، ترکی لفظ ”چقو“ کا اردو روپ ہے۔ ”چلون“ کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف ”چق“ ہے جو ترکی لفظ ”چغ“ کی فارسی شکل ہے۔ لفظ ”چیرا“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اردو لفظ ہے جو ”بسبب علمیت“ فارسی میں مستعمل ہو گیا ہے۔ ”دلال“ کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ ”غول“ ترکی لفظ ہے۔ کجاوا، جس کے معنی ”عمل شتر“ ہیں، فارسی لفظ ہے۔ اسی طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی روزمرہ کے لیے اردو میں کیا روزمرہ ہے، مثلاً ”ابر شود“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ اس کا اردو مترادف ”بادل اٹھے“ ہے۔ ”جنیت“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ جنیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں ’برات‘ کا لفظ مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ”غلط عوام“ ہوتا ہے آرزو اس کی بھی نشان دہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ”روش“ عوام میں ”روس“ ہو گیا ہے۔ کنگرہ، عوام میں کنگرہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کتب (سنسکرت)، گویاری، جیسے وہ الفصح زبان پائے ہند کہتے ہیں، راجستھانی، کشمیری، پنجابی، زبان اکبر آباد، زبان شاہ جہاں آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

”توافق لسانی پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اولیت شمار کیا ہے۔“ ”مشر“ میں لکھا ہے کہ ”فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے۔ ۲۷ توافقی لسانی کے تعلق سے ”نوادر“ میں جابجا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر، آپ، اجوائن، آچار، اڈا، است، اگست، الاچی، انگشت، اوریب، بڑ، بسورنا، بہو، ناو، پرمیو، پھولک، پیلو، ٹالا، ترونا، ترمی، تھل، تھوک، توڑا، ٹوپ، جوا، چھاج، چاکو، چار، چھوکر، چوہرا، چوچی، داد، داکھ، دھائے، زندک، رٹھا، سن، گوڑی، کچھوا، کف، کلل، کیس، گاجر، گردن، گوہ، لٹرا، لٹو، لٹکر، لٹکونا، ماپ، مگرچھ، مہانی، ناخدا، لری، پھکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے نوادر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اردو علم اللسان کی پہلی کتاب ہے۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ بھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے۔ جہاں کا آڑو ترش ہوتا ہے جب کہ کابل، کشمیر اور ولایت کا شیریں، رس دار اور ملائم ہوتا ہے۔ ارٹھی بمعنی جنازہ موتے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ تباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا۔ پہلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا۔ جیہر کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زیور ہے جسے ہندو اور دھاتی عورتیں ہیر میں پہنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”کوجری“ بھی اسی طرح کا زیور ہے اور ”پاو رنگین“ بھی اسی میل کا زیور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے۔ ”ڈلی“ کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”ڈلی“ دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہملہ سے بدل کر دل ہو گیا اور دلی اسی لفظ کا مترتب ہے۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے ایلچی اور دوسرے بادشاہ زادے منکر خطا و ختن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے ”کت“ مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھاٹ کا رواج تھا۔

تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں، مثلاً لفظ ”بگھار“ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ نواب مغفور و مہرور مومن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک منل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا، بہت دیر تک سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا کہ ”بگھار“ تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہل ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی۔ اسی طرح یسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطین ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ سنبوسہ بے سن کی خواہش ہے۔ بیگم سمجھ گئی اور لکھا کہ سنبوسہ بے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا۔ نکتہ یہ ہے کہ سنبوسہ اگر بغیر سن اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ یہ پیغام کہاں مل سکتا ہے؟

(۳) ”نوادر“ میں آرزو اصول املا و اصول لغت کی طرف بھی اکثر اشارات کرتے ہیں، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جاسکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جائے لگے ۲۸۔ ایسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخل لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے، مثلاً ”خط زن“ دراصل ”قط زن“ ہے اور چونکہ اہل ہند قاف، صاد، ضاد، طا، ظا، عین، غین، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا بے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ پرگز نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرتے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا۔ ۲۹

(۴) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادر سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کر کے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادر سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ ۳۰۔ دار سخن (۱۱۵۹/۱۷۴۸ع) کے مقدمہ دوم ۳۱ میں بھی آرزو نے اسی نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔

(۵) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے غننی پر ختم ہوتا ہے اہل ہند الف لائے ہیں جیسے لالا (لالہ)، چٹلا (چلتا) لیکن فارسیاں اسے ہندی لفظ کو، جو الف پر ختم ہوتا ہے، ہائے غننی سے لکھتے ہیں جیسے بنکالا کو بنگالہ، مالوا کو مالوہ، روپا کو روپیہ۔ اس لیے اردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے غننی سے لکھنا غلط ہے۔ ۳۲۔ چمچا فارسی لفظ ہے کہ اہل ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں ۳۳۔ اسی طرح بھندا، نقشا الف سے لکھا جاتا

۳۳ اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولا ہی لکھا اور بولا جاتا ہے ۳۵ اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفاتر کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندوی الفاظ مثلاً بنگالہ ، مالوہ ، لسوڑہ وغیرہ کو ہائے تختی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے تختی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔ ۳۶

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آکر اردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسپنول ، آفتاوا ، اوریب ، بچا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ، نواڑ ، سوغات جلاہد ، شاہ بالاہ ۳۷ وغیرہ اس زمانے میں اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اولجھانا ، چڑاونا ، لٹاونا واؤ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج بھی الفاظ اُکسانا ، اُجھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں پڑھنا ، ہانپنا بولے جاتے تھے ۔ آج الہین پڑھنا ، ہانپنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ کرختی کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڈ سے بولے جاتے ہیں اُس دور میں ڈ سے بولے جاتے تھے ، مثلاً بڈھنا ، پادہ ، پڈو ، چھوڈنا ، ساڈھو ، کڈھی ، گاڈھا ، گڈیا ، ماڈھی ، مسوڈھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ فصاحتیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھیے :

انگڑائی : حالتی کہ ہم سبب کاپلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی در بدن پیدا شود ۔ (ص ۴۰)
اولکھ : مقدمہ خواب ۔ (ص ۴۲)
اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ رقبہ باشد ۔ (ص ۴۶)
باسی : چیزے کہ شب بر آن گزرد مثل طعام و کل ۔ (ص ۵۶)
بھاپ : بخارے کہ از آب گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان

برآید ۔ (ص ۶۰)

: از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۷۲)

: ساختن رو برائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را

باشد ۔ (ص ۷۳)

: خاکستر سوزان کہ در آتش ماندہ باشد ۔ (ص ۸۷)

: کم کم بارانِ ابر ۔ (ص ۸۹)

: کاغذے کہ چیزے در آن نہادہ پیچند مثل

قرنفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

: ہر دو دست ہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)

: چٹاخ سے چومان لینا : بوسہ گرفتن باآواز ۔ (ص ۲۰۰)

: دو زن کہ در نکاح دو برادر باشند ۔ زن

برادر کلان را چٹھانی و زن برادر خورد

را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

: پسر شوئے از زن دیگر و پسر زن از شوئے

دیگر ۔ اگر پسر باشد پسندر و اگر دختر

باشد دختندر ۔ (ص ۳۸۵)

لغت نویسی میں تشریح معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے بھی آرزو ایک اہم لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی "خوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی" ۳۸ نے چار چاند لگا دیے تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "ان کا مرتبہ والا ریشہ سے بالا تر ہے لیکن کبھی کبھی تقنیر طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبع عالی سے کہہ لیتے ہیں ۔" ۳۹ اردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اردو کلام میں بھی ایک ٹھہراؤ اور منجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و معاورہ کے برجستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اردو شاعری فارسی کے

دوسرے ریختہ گوئیوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ شاعری ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :
جان تجھ پر کچھ اعتاد نہیں زندگانی کا کیا بھروسا ہے
اس شعر میں ”جان“ سے صنعت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزو شعر بن گیا ہے۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات پروانے کی اُلفت سنی روتے روتے
شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
داغ چھوٹا نہیں، یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامت ترا دھوتے دھوتے
کس پر برو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
کہ میں دیوان اٹھا خواب سے سوئے سوئے
غیر سوئے ہے صنم مفت ترے خط کی بہار
ہم یونہی اشک کے دانے رہے ہوتے ہوتے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگی اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شاہی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں۔ جب آرزو کہتے ہیں :

عبث دل بیکسی پہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خسانے پیچ جا کر شیشے تمام توڑے
زاہد نے آج اپنے دل کے بھبھولے بھوڑے

تو وہ اردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتاد پیدا کرتے ہیں۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اٹھ کر تیری برابری کو
کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا نسخہ پہنچا ہے عاشقوں تک
کیا کوئی جانتا ہے اس کیمیا گری کو
اس قندِ خوشم سے ملنے لگا ہے جب سے
ہر کوئی مسانتا ہے میری دلاوری کو
اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہمارے بیٹھے
ہاں صبا یہ کہنا اُس دل رہا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہیں ترستے
اے آرزو ہوا کیا بختوں کی یادری کو
آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنج تیر آہ سے میرے زبں کھینچا
لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا
مرے شوخ خرابانی کی کیفیت نہ کچھ پسوچھو
ہمار حسرت کو دی آب اس نے جب چرس ”کھینچا“
رہا جوش ہمار اس فصل گر یوں ہی تو بلبل نے
چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
کہا یوں صاحبِ محمل نے سن کر سوز بختوں کا
تکلف کیا جو نالہ بے اثر مثلِ جرس کھینچا
نزاکتِ رشتہ اُلفت کی دیکھو سانسِ دشمن کی
خبردار آرزو ٹک گرم گر تارِ نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ ابتذال جو پید شاہی دور کی زوال آمادہ تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔ یہاں ہمیں فارسی شاعری کی سنجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوت سی محسوس ہوتی ہے۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دیا تھا۔ مراختوں میں بھی ایہام مقبول تھا اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گوئیوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

ہرگز نظر نہ آیا ہم کو سجن ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہرٹ ہمارا
تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سجن ہمارا
دریا عرق میں ڈوبا تجھ سیم تن کے آگے
موتی نے کان پکڑے تیرے سجن کے آگے
کھول کر بند قبا کو ملک دل غارت کیا
کیا حصارِ قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے
کیا لعل قیمتی دیکھو جھونٹھا نکل گیا
رکھے سیارہ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن کے بیچ گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتقاد پیدا کیا۔ آبرو، یک رنگ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے تازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتقاد پیدا ہوا۔ سودا، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگ سخن کے نقاش اول ہیں۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آبیاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کیے تھے۔ فن شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیث قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہل علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ سفینہ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ مخلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے۔ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں۔“ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ خواجہ ہند بھٹی خاں خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی۔ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ عاشق نے نشتر عشق میں لکھا ہے کہ میرزا ہند رفیع سودا ”موزونیت طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خاں آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔“ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ گردیزی نے لکھا ہے کہ ”میاں آبرو و میاں مضمون، جنہوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے، ان سے استفادہ سخن کیا ہے اور انہی سے زبان ریختہ حاصل کی ہے۔“ ۱۱۱۱/۱۱۱۱ ٹیک چند بہار نے اپنی مشہور لغت ”بہار عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ اند رام مخلص نے ”مرآۃ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے۔ ایسے راہنما، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں۔ میر قدرت اللہ قاسم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علیہ اہل حق کے امام کہلائے ہیں اسی طرح شعرا نے اردو خان آرزو کے عیاں کہلائے جاتے رہیں گے۔“ ۱۱۱۱/۱۱۱۱

اند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی رواج زمانہ اور آرزو کی تحریک ریختہ کے زیر اثر ہی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

اند رام مخلص ۱۱۱۱/۱۱۱۱ - ۱۱۱۶/۱۱۱۶ (۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ - ۵۱ - ۱۷۵۰ ع) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع و نائع میں مخلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گچیت رائے کی بدولت امیر الاسراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ ہردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ ہردے رام ہمد شاہ کے وزیر اعظم اعتاد الدولہ ہمد امین خاں بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔ ۱۱۱۶/۱۱۱۶ اس خاندانی پس منظر میں مخلص ۱۱۱۲/۱۱۱۲ - ۱۷۱۹ ع میں اعتاد الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۱۵/۱۱۱۵ - ۱۷۴۰ ع میں ”رائے رایاں“ کا خطاب ملا۔ ۵۰ خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوق شاعری مخلص نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے کتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ مخلص نے خود لکھا ہے کہ ”کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔“ ۵۱ پہلے بدل سے عشق سخن کی اور پھر آرزو سے ”محمشور و مربوط“ ۵۲ رہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”اس کے حسن اخلاق، انسانیت اور وفاکوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہاں آباد میں فقیر آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۴۳ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے پہلو نہیں کی ہے۔“ ۵۳ خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرز صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ ”اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔“ ۵۴ آرزو نے لکھا ہے کہ ”فن شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔“ ۵۵ لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھمی لرائٹن شفیق نے لکھا ہے کہ ”اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔“ ۵۶ مخلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیف اثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر کتب تاریخ میں نہیں ملتے۔ مخلص کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) گولنامہ عشق ۵۷ (۱۱۳۴/۳۲ - ۱۷۳۱ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مملوکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) رقعات (۱۱۳۹/۳۷ - ۱۷۳۶ع) - اس مجموعے میں ۲۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتقاد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، محمد یار ، قزلباش خان امید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلدستہ اسرار ۵۸ ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے مخلص کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامہ عشق (۱۱۵۲/۴۰ - ۱۷۳۹ع) ، اس میں ملک محمد جانسی کی پدماوت کے اس قصہ کو ، جو کنور مندر سین اور رانی چندر پرہیا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، مخلص نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۱۱۵۸/۳۵ - ۱۷۳۵ع) ، اس میں مخلص نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و عبارات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتی ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جاچھا ملتی ہیں ۔ ”یہ کتاب نہ ہوتی تو مخلص کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔“ ۵۹

(۶) چمنستان (۱۱۵۹/۳۶ - ۱۷۳۶ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ”مرآۃ الاصطلاح“ اور ”وقائع بدائع“ میں آچکی ہیں ۔

(۷) وقائع بدائع ۶۰ اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، مخلص ان کا معنی شاید ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیام دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے پرہان الملک سعادت خان کی وہ سازش بھی سامنے آتی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۱۱۵۷/۳۴ - ۱۷۳۴ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر نامہ ، صفر ۱۱۵۸/۲۷ - فروری ۱۷۴۵ع کو محمد شاہ نے نواب سید علی محمد خان بہادر کے خلاف اعلان جنگ کر کے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ محمد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ مخلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ امرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دواہیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) پری خانہ ، (۱۱۳۴/۳۲ - ۱۷۳۱ع) مخلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ ”پری خانہ“ خطاطی و مصوری کا مرقع ہے جس کا دیباچہ مخلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مرقع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ ”اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا“ ۶۱ اور مخلص کے وہ تین شعر بھی دیے ہیں جو ”برسر تصویرے“ اس نے لکھے ہیں ۔

مخلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور مہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی فکری تصانیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا انشا پرداز و پُرگو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے ریشہ میں شاعری کر کے اس دور کے ریشہ گویوں میں اعتبار پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے کلیات نظم فارسی سے مخلص کا وہ اردو کلام مرتب کیا ہے جو ”اشعار ریشہ کہ کبھی کبھی تفریح طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں“ ۶۲ کے تحت مخلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ مخلص نے اپنے فارسی و اردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۲۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس ”انتخاب“ میں ہے ۔ مخلص کے کل اشعار کی تعداد ۳۲ ہے ۔ مخلص کے رنگہ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کراں گے فصل گل سے دھوم ، آشنا ہے باغبان اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہربان اپنا

خدا سے ٹک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بیچارے کی
گیا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہاں اپنا
ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیاں اپنا
بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر
دکھایا چاہیے لالہ کوں داغِ خوب چکان اپنا
غزالہ بیچہ چرچا ہے ترے مڑگان و ابرو کا
سے بھی ٹک دکھایو اے میاں ترکش کہاں اپنا

اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دنبالہ دار پیارے کی من ہرن ہیں ہرن منارے کی
زلف ہٹھے منے چھپانا کیا ہم سے بھی بیچ اے ہمارے کی
جنوب پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
ہمار آتی دوانے ، کچھ خبر ہے ؟
خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جالی ہے
عرق سے لب تری چسماؤ ذوقِ گویا گلالی ہے
مل کے اون مڑگان نے ابرو سوں کیا دل کو تلف
مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
دھوم آنے کی کس کی گلشن منے پڑی ہے
پاتھ ارگجے کا پیالہ نرگس لبے کیڑی ہے
مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے بیچ زلفاں کا کس نے کھولا ہے
ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا یا پری کا اڑت کھٹولا ہے
صبا یوں عرض کر ان لالہ زلفوں کی خدمت میں
بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا پھر تمھارا ہے
چھپا مت آتی ہے توں صبا اس گل کے کوچے میں
بیان بارے تو کر کس حال میں غلص ہارا ہے

غلص کے اردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان
ایہام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا
اثر تھا لیکن تنقیر طبع کے باوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ ریختہ میں بھی
غلص وہی علامات و اشارات مثلاً فصلِ گل ، باغیاں ، چمن ، عندلیب ، گلشن ،
نرگس ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مڑگان ، ابرو ، ترکش ، کہاں ، چشم ، جنوں ،

دل ، عقل ، بہار ، خط ، لب ، زلف ، نفس ، مشک ، حنا ، صبا ، کوچہ ، داغ ،
دوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات
بھی وہی ہیں ۔ غلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا
حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہنا چاہتا ہے ۔ یہی غلص کی قوت ہے اور تخلیقی
سطح پر یہی اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند بہار کی ریختہ میں ہمیں جذبے
کی کسک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۰۹۹ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۶۸۷-۱۷۶۶ء)
بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان
کی مشہور زمانہ لغت ”بہارِ عجم“ فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی
زبان اور اس کے استعمال الفاظ پر بہار کی گہری نظر تھی ۔ ۶۳ انھوں نے بطور
سیاحت ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔ ۶۴ منشی دیبی ارشاد بشاش نے لکھا ہے کہ

ف۔ بہار کے سنہ ولادت و وفات نہیں ملتے لیکن وہ اشارات جو خود بہار نے
”بہارِ عجم“ میں دیے ہیں ان سے ان دونوں سنہ کا تعین ہو سکتا ہے ۔
بہار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ/۵۰ - ۱۷۳۹ء میں
مکمل ہوئی ۔ ”بادشاہ فقیر حقیر بہار“ اس کا مادہ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود
”بہارِ عجم“ کے دیباچے (ص ۲۰، جلد اول ، مطبع سراجی محل معادت علی خان
۱۸۶۹ء) میں لکھا ہے کہ ”خاکسار نے اعتبار بہار کہ اس نیازمند کو
آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔“ گویا
۱۱۵۲ھ میں بہار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بتا
ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی بہار مسلسل ”بہارِ عجم“ میں ترمیم و تنسیخ
کرتے رہے اور جیسا کہ ”بہارِ عجم“ کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، انھوں
نے اسے سات بار صاف کیا اور آٹھویں بار پھر صاف کرنا چاہتے تھے کہ قوی
نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد
الدرمن نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ
ٹیک چند بہار سے حاصل کر لیا (بہارِ عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳) اور ۱۱۸۲ھ/۶۹-۱۷۶۸ء
میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا
عرصہ بھی لگا جو دونوں چادوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ
نہیں ہے تو بہار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء متعین کیا جا سکتا
ہے ۔ (ج - ج)

ہزار عجم ، جواہر المعروف ، ابطال ضرورت ، نوادر المصادر ، بہار بوستان ان کی تصانیف ہیں۔ ۶۵ ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف ”جواہر الترمذیہ“ کا نام لیا ہے۔ ۶۶ وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی۔ ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے۔ بہار کے اردو کلام کو دیکھ کر ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلف بر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت
کہتے ہیں عندایب گرفتار مجھ کو دیکھ
امید چھوٹنے کی نہیں اس بہار بیچ
دل ہمارا لیے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن
کس سے یہ سیکھے ہو تم لے کر مکر جانے کی طرح
وہی یک رساں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زنتار کہتے ہیں
اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سایانی کے خط کو دیکھ کیوں زنتار کہتے ہیں
نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا گل
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل
گیا ہے عشق کی رہ بیچ ہا بہرہ بہار
تمام دشت ہے پرخار دیکھیے کیا ہو
نارے جا و لطف بے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ
کوئی کس ساتھ فصل گل میں دل کو پرچاویے
نہ ساقی ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہمدم ہے
ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گو ہمارے پیش ہو کچھ مغفرت کم ہے
نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خراباقی کیا ، تجھ کو کون مشاجراتی

بہار کے کلام میں فارسی روایت غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو بن بھی نمایاں ہے اور یہی اردو بن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے۔ بہار کے ہاں بھی یہ رنگ شاعری ملتا ہے :

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظور سیر لالہ جو ہو اس بہار بیچ
بھولا ہے خوب دیکھ دل داغ دار بیچ
کنماں نے ماہ مصر میں کب سلطنت کری
کم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

بہار کے ہاں زبان و بیان صاف ہیں۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اردو ہے ، اسی لیے جب ہم بہار کے کلام کا مقابلہ قزلباش خاں امید یا مخلص سے کرتے ہیں تو ہمیں بہار کے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے۔

خانہ دوران ، نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں درگاہ ۶۵۱۱۲۲ - ۸۱۱۸۰
(۱۷۱۰ - ۶۷ - ۱۷۶۶ع) ان شعرا میں ہیں جنہوں نے نہ صرف فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو عہد شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورت حال پر روشنی ڈالتی ہے۔ ”مرقعہ دہلی“ اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاجی ، نغمہ رانی ، میرزائیت ، مے نوشی ، رقص و سرود ، امرد پرستی ، محنت بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے۔ مرقعہ دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا کیا کھلتے تھے۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومیاں تھیں جن کی ادائے دلغریب پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں۔ کون کون سے شعرا دائرِ سخن سے رہے تھے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

ایک رخا ہو گیا تھا اور بے اختلاقی لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور اس کے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خان جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء میں دکن سے دلی آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر محمد شاہ پر یہ پڑا کہ اس نے ساز و نوا کو یکم قلم موقوف کر دیا۔ ”سوانح نادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و نوا سے منحرف ہو گیا اور ارباب نعمہ کو بالکلیہ موقوف کر دیا۔“ ۶۸ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریختہ کا رواج عام ہو گیا تھا۔ منقبت کہنے میں جاوید خان، ۶۹ مرثیہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔ ۷۰ محمد نعیم ریختہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں کرتے تھے۔ ۷۱ محفلوں میں فارسی اور ریختہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اُردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ”در ہمیں محفل چہل پہل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔“ ۷۲

اسد خاں اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں: ۷۳

بغیر اس کے کہو کون شاہ مرداں ہے
خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر

مرثیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرہ ہے زہر نوش
موق کے دل میں چھید ہے، لیلیم سیاہ پوش
اس دکھ سے آتش دل یا قوت ہے خموش
مرجاں لہو و لعل بدخشان لہو لہو

پہلا شعر درگاہ کے اس قصیدے کا ہے جو منقبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ”بلانے ناگہانی“ کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول یک رہی تھی اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولہ توپ اور صدامتے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان بھٹے جاتے تھے۔ درگاہ اسی تردد میں تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ خواب میں ایک ”پیر نورانی“ کو دیکھا جنہوں نے:

کہا کمال عنایت سے کیا ہے فکر تجھے
ہے قیرے کام کا حاسی امامِ جنّت و بشر
شہ سریر کرامت، امیر کل امیر
ولی حضرت مولیٰ وصیٰ پیغمبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے:

اسیر پنجہ تعذیب صامت و لاطق
غریب لجنہ تخریب ہے گا سب لشکر
نہیب ہے تختہ بازار پر اناج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سبھی نقد و جنس ہے کمتر
گیوں کی جنس ہے نایاب مثل آدم خوب
مثال بہ نظر آتی نہیں ہے اب تور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش خوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت یہ باکال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو باجرا عالم
نہیں ہے ہمت اک جو کسی میں بل کمتر
نظر بیا کے نکلتے نہ ہوویں قرب و جوار
فقیر و سائل و محتاج نوکر و چساگر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
کھیب جوار جوار از رجوع جوع ہر
غنی فقیر سبھی مبتلا ہرج ہرج
دعیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطرب
نکل گیا ہے رئیسوں کا بھی پلٹھن اب
تلاش دال اڑاتے ہیں دوڑتے گھر گھر
خراب حال ہوا ہے دواب بیچا سب
زبون و خستہ و مجروح، لنگ اور لاغر

ہوا ہے رتلی و السی کا تیل گھی کے عوض
 بجائے روغن بادام ہے گا تیل کرر
 نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
 چنے کا ساگ کبھو اور کرر کبھو گاجر
 ہوا ہے قحط سے سب ذی حیات کو ہوکا
 بشر کو جوع بقر اور بقر کو جوع شتر
 غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضع و شریف
 غنی فقیر سبھی احتیاج میں مضطر
 تمام روز کمر بستہ سب غنی و دنی
 ہے زیر بار دواب غریب شام و سحر
 رئیس وقت ہے نائم نفیر درہمہ وقت
 بساط طوطی بے نطق طائر ہے پر
 ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
 ہزار حیف مسیحا صفت ہیں تابع خر

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور سودا و میر کا نمونہ
 شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی تراکیب کا جاؤ، الفاظ کا دروہست، لہجے کی
 گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی قصیدے کی
 روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شمال کی
 جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ قصیدہ منتہی میں لکھا گیا ہے لیکن
 اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے
 ایک ریختہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۱۱۶ھ - ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۶-۱۷۷۵ء)
 جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی
 دھوم مچی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔
 ان کا اردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے
 نہیں دی جا سکتی۔ آزاد بلگرامی نے اپنے حالات زندگی نہ صرف 'سرو آزاد' اور
 دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں،
 جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے
 شاگرد مینا اورنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ 'جو اشعار ان کے
 دیوان فصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیرگاہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں" اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دیے ہیں:

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
 شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا
 کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشان ہے
 نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاناں ہے

مینا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا
 اردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اردو میں بھی شاعری
 کرتے تھے، اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں
 لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے "قصیدہ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب
 بھیجا۔" ۷۷۷ جاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ
 ہندی میں جواب لکھا تھا۔" ۷۸۷ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "ایک روز
 خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا۔ ان ایام میں ان کی
 ہندوی مع تین جزو نقل کی اور ایک تالیف میں، جس کا نام انتخاب حاکم ہے
 شامل کر لی۔" ۷۹۷ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "حضرت آزاد اگرچہ عربی
 فارسی کے شاعر مسلم الثبوت تھے مگر حسب رواج زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا
 میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خلف سید نور الہدی کی
 "تاریخ میلاد" میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے۔ اُس کے آخر میں ایک شعر
 عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لکھا ہے۔ وہ یہ ہے:

بھلی تاریک ہندی سوں بکھانی رے آند سوں یہ پتر گیانی
 اور کبھی کبھی حسب رواج زمانہ اردو میں بھی فرمایا ہے۔ چنانچہ ایک شعر
 تذکرہ "سخن شعرا" میں لکھا ہے:

گیا دھوار دھار اوس مسی سے اوس کے ہے تحریر لب

دل جلوں کا یہ ہے دود آہ دامن گیر لب ۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صدائی کا یہ کہنا کہ "آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر
 نہیں کہتے تھے، وہ اس کو اپنے مرتبہ عالی سے ہست و دون سمجھتے تھے" ۸۱
 کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

آزاد بلگرامی، جنہوں نے تقریباً پوری بارہویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے
 دیکھی تھی، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے۔
 مصحفی نے لکھا ہے کہ "ان کی عربی کو دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے۔
 ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور فصحا و بلغا میں مقبول

ہیں۔ ۸۲۴ عربی میں انہوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے۔ دیوان فارسی کے علاوہ "السبعة السیارة" میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۸۱۱ تا ۸۱۹ء (۶۶-۱۷۶۵ء) کا کلام شامل ہے۔ بہت سے اردو شعرا ان کے شاگرد تھے۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں مائثر الکرام (۸۱۱/۵۲-۵۳ء) (سرو آزاد ۸۱۱/۶۶)، خزائن عامرہ (۸۱۱/۵۴-۵۵ء) کی وجہ سے ہے جو مستند مآخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایک اور کتاب نواب مصباح الدولہ شاہنواز خان کی "مائثر الامراء" ہے۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خان ہیں لیکن ۸۱۱/۵۸-۵۹ء میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا۔ اسی لوٹ میں "مائثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انہیں دوبارہ لکھ کر از سر نو مرتب کیا۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی مآخذ کا درجہ رکھتی ہے۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اردو فارسی کی جگہ ضرور لے رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب، اظہار کے سانچوں، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب، اصناف، موضوعات، محور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانٹے نے "طریقہ" خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی تو کہا کہ اس نے لاطینی کی بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں، وہ ان کے پیچھے ہیں۔" ۸۳۴ لیکن اس کے باوجود موضوعات، اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اس وقت پیش آئی تھی جب انہوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعہ اظہار بنایا۔ انہوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب، اصناف، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا۔ ہوریس نے کہا "میرے دوستو! میں یہ

کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔" ۸۳۴ یہی صورت اٹھارویں صدی میں اردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اردو ادب کو پیش آئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اردو میں صرف تفریح طبع کے لیے لکھ رہے تھے، خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے اس دور کے اردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا۔ فارسی شعرا اردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے۔ ابھام گوئی کے پیچھے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی۔ تمثیلیہ شاعری کے پیچھے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے، تاخرین کی شاعری تھی۔ تازہ گوئی کے پیچھے خان آرزو اور مرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ سب مضامین فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انہیں اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ۔" ۸۵۴ اور اسی پس منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انہوں نے اردو شعرا کو راستہ دکھایا، انہیں اردو زبان میں شعر کہنے کے گھر سکھائے، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کر کے اردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا۔ اس سے معاشرے کی وہ چھپی ہوئی خواہش بھی پوری ہو گئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ابراہیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا۔ اس دور کی اردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کر دی۔ یہ وہ صورت حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آج کی طرح پھیل گیا۔

حواشی

- ۱۔ "نزل غیب" سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے۔ سفینہ خوشگو: بندرلن داس خوشگو، ص ۳۱۲، پشہ بہار ۱۹۵۹ء، "ہگو، آن جان معنی آرزو رفت" سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔ سرو آزاد: غلام علی آزاد بلگرامی،

- ص ۳۳۱ ، مطبع رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۲- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۳- نکات الشعرا : ص ۳ -
- ۴- ایضاً : ص ۴ -
- ۵- مجموعہ "نغز" : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۴ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۶- مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۷۶ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ ، کراچی -
- ۷- نکات الشعرا : ص ۱۶ -
- ۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۴۲ ، ۶۴ ، ۶۸ ، ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور -
- ۱۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۱ ، لاہور ۱۹۶۴ ع -
- ۱۱- داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع -
- ۱۲- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۷۵ ، انجمن اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۱۳- سفینہ خوشگو : بندر ابن داس خوشگو ، ص ۳۲ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ ع -
- ۱۴- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دخانی رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۱۵- مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸۶ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۱۶- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۳۴ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی اور "داد سخن" آرزو ، مرتبہ دکتر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، ۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ ع -
- ۱۷- چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۹۳۹ -
- ۱۸- لفظ بیساکھی کے ذیل میں اس سہ کی طرف اشارہ کیا ہے - دیکھیے نوادر

- الفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ ع -
- ۱۹- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۴ ع - "مشمع" ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے خطوط سے مرتب کر کے اورینٹل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -
- ۲۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -
- ۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل پر اعتراضات بر اشعار شیخ علی حزیں قریب سہ ہزار بیت" (قلمی) (ورق ۳۴ ب) مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۲۲- نوادر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۴ ، (ب) ص ۲۳۸ ، (ج) ص ۳۳ ، (د) ص ۴۴۱ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ ع -
- ۲۳- غرائب اللغات (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۲۴- نوادر الالفاظ : ص ۳ -
- ۲۵- مثنوی کدم راؤ ہدم راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع -
- ۲۶- نوادر الالفاظ : ص ۲۰۴ -
- ۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۲۸- نوادر الالفاظ : ص ۲۴ -
- ۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -
- ۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ -
- ۳۱- داد سخن : ص ۷ -
- ۳۲- نوادر الالفاظ ، ص ۷۶ ، ۲۰۹ -
- ۳۳- ایضاً : ص ۲۱۳ -
- ۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ -
- ۳۵- ایضاً : ص ۳۰۶ -
- ۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -
- ۳۷- مقدمہ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۶ -
- ۳۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۳۹- مجموعہ "نغز" : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۴ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۴۰- چرس : دلو کلان کہ گلوں کشند - نوادر الالفاظ ۲۰۲ -
- ۴۱- سفینہ خوشگو : بندر ابن داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ ع -
- ۴۲- ایضاً : ص ۳۳۱ -
- ۴۳- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

۴۴- ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ -

۴۵- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -

۴۶- تذکرہ ریختہ گویاں : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -

۴۷- مجموعہٴ نفز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -

۴۸- مرآۃ الاصطلاح لکھتے وقت مخلص ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ ع میں اپنی عمر ۴۵ سال بنائے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ ع متعین ہوتا ہے - دیباچہ سفرنامہٴ مخلص : ڈاکٹر سید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ ع -

نشر عشق (قلمی) : حسین قلی خان ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، مخزنہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سال وفات ۱۱۶۴ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں : ”وفات مخلص ہمارے نفث الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد -“

۴۹- سفرنامہٴ مخلص : ص ۷ (دیباچہ) -

۵۰- ایضاً : ص ۲۰ -

۵۱- ایضاً : ص ۲۴ -

۵۲- مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۳۳۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۵۳- سفینہٴ خوشگو : ص ۳۳۳ -

۵۴- چستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -

۵۵- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع -

۵۶- سفرنامہٴ مخلص : دیباچہ ص ۴۰ -

۵۷- سفرنامہٴ مخلص : (دیباچہ) ص ۴۴ -

۶۰- اقتباس و قانع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۴۱ ع تا نومبر ۱۹۵۰ ع -

۶۱- سفینہٴ خوشگو : ص ۳۳۳ -

۶۲- اللہ رام مخلص کے اردو شعر : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۰ - ۵۶ ،

معاصر حصہ اول ، پٹنہ ، بہار -

۶۳- مجموعہٴ نفز : ص ۱۱۴ ، ۱۱۵ -

۶۴- گلشن ہند : ص ۶۴ -

۶۵- تذکرہ آثار الشعراء ہندو : منشی دیبی پرشاد ہاشم ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ ع -

۶۶- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع -

۶۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ - مطبع وسنہ ندارد -

۶۸- ایضاً : ص ۸۰ -

۶۹- ایضاً : ص ۵۰ -

۷۰- ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ -

۷۱- ایضاً : ص ۵۵ -

۷۲- ایضاً : ص ۶۰ -

۷۳- گل عجائب : اسد خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ ع -

۷۴- آزاد بلگرامی : عبدالرزاق قریشی ، ص ۶۵ ، معارف ۱ جلد ۸۹ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۲ ع - ”آہ غلام علی آزاد“ سے سال وفات برآمد ہوتا ہے ، ص ۳۵ -

۷۵- ”ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و در بیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ“ - گل عجائب : اسد اللہ خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ ع -

۷۶- ایضاً : ص ۳ -

۷۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۹ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۷۸- مردم دیدہ : ص ۳۴ -

۷۹- ایضاً : ص ۳۵ -

۸۰- جلوۃ خضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الانوار آہ ، ۱۳۰۲ھ -

۸۱- حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صدائی ، ص ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع -

۸۲- عقدہ ثریا : ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۴ ع -

۸۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ ع -

۸۴- ایضاً : ص ۱۳۰ -

۸۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۳۸ "این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کرده ایم اعتبار داده۔"
- ص ۱۳۸ "ہمہ استادان مضبوط فن ریختہ ہم شاگردان آن بزرگوارند۔"
- ص ۱۵۲ "لغات مندرجہ این کتاب دو قسم است۔ قسم اول الفاظیست کہ معنی آن مشکل بود و اکثر اہل ہند برآن اطلاع نداشتند۔ قسم دوم لغاتیکہ معنی آن اگرچہ معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمرہ فصاحت اہل زبان بعضی را تردد بہم رسیدہ ۔۔۔ چون برخی از فارسی گویان ہند را تصرف گوئہ در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان ہندی دست و دادہ آوردن ۔۔۔ پس این نسخہ مفید ست بر فارسی گویان ہند را نہ زبان دانانِ ایران و توران۔"
- ص ۱۵۴ "اسامے غیر مشہور و اشیائے موفورہ و الفاظ غیر مانوسہ معانی بین الانام مذکورہ را بہ عبارات واضحہ و اشارات لائحہ بیان نماید تا فائدہ آن عام و نفع آن تام باشد۔"
- ص ۱۵۵ "یکے از فضائلے کامگار و علمائے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نمودہ معنی بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن مرقوم فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا مقصے بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ دریں باب بقلم آوردہ ، جائیکہ سہو و خطائے معلوم کرد اشارت بدان نمودہ و نیز آنچه بہ تتبع ناقص این کمال دوست درآمد برآن افزود۔"
- ص ۱۵۶ "در رسالہ منظومہ امیر خسرو چہرا بہ معنی استرہ است و در قصبات ہندوستان نیز ہمیں است۔"
- ص ۱۵۶ "تا الیوم ہیچ کس بہ دریافت توانق زبان ہندی و فارسی با آن ہمہ کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر محققان بہ این فن سہتہ نہ شدہ اند الا فقیر آرزو۔"
- ص ۱۶۰ "مرتبہ والایش از ریختہ بالاتر است اما گاہ بہ تقریبے بنا بر

- ص ۱۶۳ "تفنن طبع یک دویت از طبع عالیش بر می زد۔"
- ص ۱۶۳ "دیوان خود را بخدمتش بر دم کہ بنظر تعمق و کامل مطالعہ نمودہ از حسن و قبحش آگاہی باید بخشید۔"
- ص ۱۶۴ "بسبب موزونیت طبع باغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت۔"
- ص ۱۶۴ "میان آبرو و میان مضمون کہ بنائے ریختہ ایشان ریختہ اند استنباط سخن باو دادند و زبان ریختہ ازو گرفته اند۔"
- ص ۱۶۴ "کتاب خانہ حاصل عمر من است۔"
- ص ۱۶۴ "حسن اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا لوشتہ شد۔ باعث بودن فقیر آرزو در شاہجہان آباد دہلی اخلاص اوست۔ از مدت سی و سہ سال تا الیوم سررشتہ کمال محبت و مودت را از دست ندادہ۔"
- ص ۱۶۴ "شاعرے معنی تلاش خوش زبانی مثل او دریں جزو زمان کمیاب است۔"
- ص ۱۶۴ "در فن شعر و انشا کتب متعددہ دارد۔"
- ص ۱۶۴ "شعر فارسیش کہ خیلے عزوبت دارد برالسنہ عوام و خواص جاری است۔"
- ص ۱۶۶ "بغوی آن ہیچ دیباچہ بنظری نیامدہ۔"
- ص ۱۶۶ "اشعار ریختہ کہ گاہے بنا بر تفریح طبع گفتہ می شود۔"
- ص ۱۶۸ "خاکسار بے اعتبار بہار کہ این ایازمند را از بدو شعور تا این زمان کہ سال پنجاہ و سوم از عمر طبعی است۔"
- ص ۱۷۱ "از سواخ نادر شاہی مزاج پادشاہ دین ہنہ از استماع ساز و نوا انحراف ورزیدہ و اربابِ نغمہ را یک قلم موقوف گردیدہ۔"
- ص ۱۷۳ "اشعاریکہ از دیوان فصیح البیان او انقاط و اقتباس یافتہ ، برنظارگیانِ این سیرگاہ چہیں عرض می شود۔"
- ص ۱۷۴ "ما قصیدہ عربی و یک غزل ہندوی جوایے فرستادہ۔"

- ص ۱۷۴ "سابق از کمال شوق ہندوی جوابے فرستادہ۔"
- ص ۱۷۴ "روزے بخانہ خان مغفور آرزوئے مرحوم اتفاق افتاد۔ در بیان ایام ہندوی ایشان مع سہ جزو نقل برداشت و دو نسخہ مسمی بہ "انتخابِ حاکم" مرقوم نمود۔"
- ص ۱۷۴ "عریشہ ہر فنونِ دیگر ترجیح دارد۔ تصانیف او بہ لغت عرب تا بہ یمن رسیدہ و مقبول فصحا و بلغا گردیدہ۔"
- ص ۱۷۶ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار پیر۔"

• • •

فصل سوم

شاہ مراد^۳، سندھ میں میر محمود صابر، دہلی میں آبرو، ناجی، مضمون، حاتم، پکرننگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے جن سے اس اعتراف اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا:

تجہ مثال اے سراج بعد ولی
کسوٹی صاحب سخن نہیں دیکھا

(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر
تجہ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا

(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبہ شاعری بحال کیا

(داؤد اورنگ آبادی)

علی کی ہے قسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی ہی ہے

(داؤد اورنگ آبادی)

سن ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر
حقاً ز فکر روشن ہے انوری کے مانند (میر محمود صابر)

گر ریختہ ولی کا لہریز ہے شکر سو
مضمون شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)

آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)

ولی ریختے یسج استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب

(آبرو)

و لیکن تباعب کہنا سخن
کرے فیض سو فکرمیہ کامیاب

(آبرو)

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیج

(حاتم)

ولی دکنی کے اثرات، تخلیقی رویے شاعری کی پہلی تحریک: ایہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان جعفر زئی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی پہنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے۔^۱ اس دیوان کو دیکھ کر شال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں۔ اس سے پہلے شال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوان اردو نہیں دیکھا تھا۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا۔“^۲ اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج، آہنگ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں۔ اس دیوان میں، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی، فلسفہ و تصوف، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات و مشاہدات بھی۔ اس میں مسالہ شاعری بھی وہی تھی جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے پچائے اردو میں تھی۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوان ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی، داؤد اورنگ آبادی، فقیر اللہ آزاد، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں۔ گجرات میں اشرف، ثناء اللہ ثنا، رضی، عبدالولی عزلت، پنجاب میں

ہے جب سون شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا (اشرف گجراتی)
جو قبرستان میں کوئی شعر ناجی کا پڑھے جا کر
کفن کو چاک کر کر آفریں کہتا ولی نکلتے (ناجی)
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سون ولی کا سخن ہوا (شاہ تراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے۔ ہر شاعر نے، اپنی پسند کے مطابق، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا۔ آبرو، مضمون، ناجی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ یہ طرز شاعری، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا، اتنا مقبول ہوا کہ ہر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا۔ یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی، ولی کا بنیادی رنگ سخن نہ ہونے کے باوجود، کیسے شہال میں ریختہ کے عام رواج کے ساتھ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ نظام قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل آگئی ہے۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین، شہال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا۔

یہ دور ہر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا۔ پرانی اقدار، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا۔ وہ کہتا کچھ تھا، کرتا کچھ تھا۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے کرکٹ میں گم ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق تنے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا :

دلی میں دزدِ دل کون کوئی پوچھتا نہیں
مجھ کون قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود ہتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں۔ ایرانی و تورانی امرا، ملک و قوم سے بے نیاز ہو کر، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے۔ سعادت خان برہان الملک نے امیر الاسرائی کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی بلا کر وہ قتل عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا خون آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے۔

آدمی درکار نہیں سرکار میں حیوان ڈھونڈ

کون بوجھے یاں سپاہی کے تئیں گھوڑا نہیں (آبرو)
اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی۔ امراء، اکابرین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے۔ ہر شخص اصراف بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کہو کہلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نمائش پر زور دے رہا تھا۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا۔ ثبوت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا۔ مارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے۔ وہی چیز اور وہی بات کامیاب تھی جس کے دو رخ تھے۔ اسی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح، نئے اردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ رنگ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اردو شاعری کی ”پہلی ادبی تحریک“ بن گیا۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی بابی و تلاش مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے، انہیں شاعری میں تلاش کیا جائے۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آتی تھی اور اپنا اظہار بازاروں، میلوں ٹھیلوں، عرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے کوٹھے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں جمتیں، بے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم، ناز و ادا اور لٹک لٹک سے جنسی جذبات برانگیختہ کیے جاتے۔ فقرے بازی، خلع جکت، لطیفوں اور پھبتیوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا۔ ایہام، رعایت لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دیتے۔ جو اس فن میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا۔
عمدۃ الملک امیر خان انجام کی کامیابی کا بھی یہی راز تھا۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی
قضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور پھر شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی۔
اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی۔ ہر چیز اور ہر عمل کے
دو معنی ہو گئے تھے۔ مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں
رہا تھا جو کبھی اکبر، جہانگیر، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا۔ پہلے بادشاہ
انتظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے
لیے دادر عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیش نہیں تھا۔ اس کے عیش اور
ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیش ایک
ہی تصویر کے دو رخ تھے۔ اسی طرح امراء کا کار منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا۔
تلوار بالندھنا امراء کے لیے ضروری تھا تا کہ وقتِ نبرد اسے استعمال کر سکیں۔ اب
زورنگار تلواریں نیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ انہیں دیکھ کر امیر کے منصب
کا تعین کیا جا سکے۔ اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بن گئی تھی۔ سپاہی
بانکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کٹ آ گئی تھی۔ عیش پرستی اس
تہذیب کا عام رویہ تھا۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں
داخل ہوتا ہے تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کٹائے استعمال کرتا ہے۔ وہ
اپنے دل کی بات چھپاتا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے۔ اس
کے لیے وہ دو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے پر تو انکشاف
ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے۔ عشق و عاشقی کے سلسلے
میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ ایہام گوئی اس معاشرے کی
اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی۔

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی
پیدا کرتا ہے یا پھر ایک دو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب ہم پہنچاتا
ہے۔ یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں۔ اول الذکر کو ادماج اور آخر
الذکر کو ایہام کہتے ہیں۔ ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ دو معنی ہو جس پر
شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں
اور دوسرے بعید۔ اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں۔
یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے۔
وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ منسکرت کے ”سلیش“ سے جوڑتے ہیں، بھول جاتے
ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں۔ یہ ضرور
ہے کہ ایہام کا شعر بڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک
معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا
ہے۔ اس دور کے ایہام گویوں نے عام طور پر لفظوں ہی سے ایہام پیدا کیا ہے۔
دوہے میں، جو اب بھرنش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے، عام طور پر یہی
صورت ملتی ہے۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے۔
صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں
اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے۔ ”صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا
نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔“ ۵ اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا
تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے
بازی لے جائے۔ اعتدال، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا، ایہام گوئی میں
بھی باقی نہ رہا اور تلاشِ ایہام میں مبتدل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے
اور ایہام کی یہ خوبصورتی:

مجھے ان کہنے افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا (آبرو)
اس ہست سطح پر آ گئی :
دکھنی پسر کے زخمِ حائل کوں سر کٹا
بولا کہ میں کُٹتا ہوں ترا اور گلے پٹا (آبرو)
نان جو بھیجے تو میدا ظلم کا مت رکھ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا توا (ناجی)
اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال
کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔

صنعتِ ایہام ایسی کوئی قابلِ مذمت چیز نہیں ہے۔ تہذیب یافتہ درباروں
میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات کو کھل کر کہنے کے بجائے
’مکتھم‘ میں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ انگلستان میں ملکہ
ایلیزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس
صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام
(PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ رجحان، پھر شاہی دور کی طرح، جب
وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں، مرزا مظہر جانجنا کی طرح، ڈاکٹر
جولسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتدل کہہ کر رد کر دیا۔ فرانسیسی

میں لوئی چہارم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مبتذل کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ یہی صورت مجددِ شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاة النظیر، حسنِ تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں تہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو پیرامندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش ابھرتا ہے۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر بھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گر کر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ”دستکاری“ کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہو گیا۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ ع: ”از جان و جہان بکوز تا جانِ جہان بینی“ میں مولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے آرٹ پھر سے معنی پیدا کر کے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دوہری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جاسکے، آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے علم، ہنر، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سنجیدگی، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے۔ صنعتِ ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف الدوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پائے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اردو زبان کا جزو بن گئے۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین، خیالات اور اس کے امکانات بھی اردو شاعری کے

تصترف میں آ گئے۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصولِ شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز پامال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں ”تازہ گوئی“ کی طرف چلے گئے۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد اس معاشرے کا اندازِ فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا۔ خود مجددِ شاہ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا، فقہروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا۔ فقہروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی سوتوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا۔

اس دور کا دوسرا قابلِ ذکر رویہ ”عشق“ ہے۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر پرستی پر ہے۔ اسی لیے مجددِ شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے۔ کسی عورت کو دیکھا، اور یہ عورت عام طور پر طوائف ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جاسکتا ہے، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے، آپس بھرہیں، گھر در کے چکر کاٹے، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصالِ نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی ہر جانی ہے اور معشوق بھی۔ دونوں ذرا دیر کو، دیوار پر تظار میں چڑھنے اترنے والی چیدنیشوں کی طرح، ملتے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور گل چھڑے اڑانے کا دور ہے۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زیست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ گالی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصورِ عشق کی ترجمانی کرتے ہیں:

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
بھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کون چھو کر
لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزه پایا ہے جن عاشق ہیں تیرے سن کے گالی کا

اس عشق میں، جو محض جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

سے ایک طرح دار رنڈی ، تک سک سے درست لونڈے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہیچڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ بالکے ہیں ، چھیلے ہیں ، چھل چھیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف امرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا

رنگ و رو میں پھول کی مانند ، مچ میں خار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گوپ اندمیرا ہے ۔ ظاہر بھی قاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی چالدار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہر دم ”چراغ“ سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاریب پر مزاروں کو بے نور بنایا جا رہا ہے ۔ گلی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں ۔ ”مرقع دہلی“ کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا لینے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب ناب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹوپیلوں میں ، عاؤ ہو میں ، خلع جگت اور اور اجہام میں ”مزا“ لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی چغی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے ۔ ”باہر ہمیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ محمد شاہ کو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہتے ہوئے کہ ”ابن دقتر بے معنی غرق منے ناب اولی“ قاصد کے ہاتھ سے پروانہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈھونے کا نفسیاتی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں ، میلے ٹوپیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ یہی نقصان ہوا کہ معشوق کی گلی میں دوچار چکر لگانے کی محنت اکارت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا گیا جو کیا بوالہوس نہیں شوق

دنت چار تہہ گلی میں آ کر بھٹک گیا

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور

تب چوڑا آبرو کون گلی میں شک گیا

معشوق بھی عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بھی رہے ع ”تیری جو بات ہے اے حکمتی سو فن سے خالی نہیں“ ۔ یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے ۔ عشق مجازی سے عشق حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے ۔ یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

یار سے ہرگز نہ آیا ہر میں وہ نازک خیال

عاشقی کرنا ہمارا سخت بے حاصل ہوا (آبرو)

جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز

وہی راجا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پڑ جا (آبرو)

وہ ہے سونا جو ہووے خوب کم میں

وہ ہے دلبر جو ہووے اپنے بس میں (مضمون)

اس تصور عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ یارباشی ، محفل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹوپیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا ہانے میں لگا ہوا ہے ۔ اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے ۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحبِ کردار ، بہادر یا مرد میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا ۔ جعفر زلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی پرائیوں میں ملوث نہ ہو ۔ ”مرقع دہلی“ میں بھی کسی بہادر یا مدبّر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا ۔ یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطہ عروج تھا ۔

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان ”امرد پرستی“ ہے ۔ ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہار عشق کرتی ہے ۔ عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہار عشق کرتا ہے ۔ فارسی شاعری میں مرد اپنے جذبات عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے ۔ خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر قاریابی ، امیر خسرو ، ظہیری ، صائب ، کلیم ، بیدل ، ناصر علی ، جلال اسیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں ۔ لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے ۔ دہلی کے ذکر میں ”آتشکدہ“

میں لکھا ہے کہ ایک ترکی غلام نے ، جس پر وہ عاشق تھا ، اسے قتل کر دیا تھا ۔ ۸۔ سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں ۔ کلیم سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا ۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی تخلص اختیار کیا ۔ ۹۔ ”ملا“ شمس ہمدانی کو اس کے محبوب ہایوں نے قتل کر دیا تھا ۔ ۱۰۔ محمد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکت ناشائستہ کی درخواست کی ۔ لڑکے نے اسے قتل کر دیا ۔ ۱۱۔ ”ملا“ طاہر ناٹینی شاہ عباس صفوی کے ایک خاندان زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا ۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو ”ملا“ طاہر کو بلوایا اور تہے ہوئے لوہے کو اٹھا کر ”ملا“ طاہر کو دیا کہ اسے ہوسہ دے ۔ اس نے ہوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دے ۔ بعد میں کسی خواص کے کہنے سے اس کی جان بخش دی ۔ ۱۲۔ رشکی ہمدانی کسی علاقہ ہند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ ہندی (رستی بنائے) کا پتہ سیکھا اور اس میں استاد کا درجہ حاصل کیا ۔ ۱۳۔ محمد سعید سرمد ٹھٹھہ کے ابھی چند نامی ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا ۔ ترکہ دنیا کر کے سیاحیوں کی مانند مادر زاد پرہیزہ اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا ۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی پائی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں جگہ دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی ۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت ، زیور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی ۔ ۱۴۔ امرد ہرستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے ۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد ہرستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے ۔ ناسخ کے دو لونڈوں ، میرزائی اور ہانکے بھاری شجاعت ، کے نام سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں ۔ ۱۵۔ فتاہ رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولہ عشق سے ترکہ ننگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں بھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا : ۱۶۔

رسوا ہوا ، خراب ہوا ، درہدر ہوا

اس عاشقی کے تکیے میں جس کا گزر ہوا

محمد شاہی دور سے پہلے ہی امرد ہرستی کا رجحان عام ہو گیا تھا ۔ جعفر زلیٰ نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے :

لوتدے پھر میں ہیں گھر بہ گھر کھاویں نوالے ترتر

بھوکے پھر میں چاکر نفر ، بپا برے احوال میں

غرض کہ فارسی و اردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن محمد شاہی دور امرد ہرستی کی مقبولیت کا نقطہ عروج تھا ۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ محمد شاہی دور کے امرا نے عظام میں اعظم خان کا نام بھی آتا ہے ۔ وہ اپنی امرد ہرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا ۔ مرزا متو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فن امرد ہرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گھر ان سے سیکھتے تھے ۔ ۱۷۔ اس دور میں فن امرد ہرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استاد شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ ، وضع قطع ، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہو گئے ۔ آبرو نے پوری ایک مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو پُرکشش بنانے کے لیے گون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے ۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی ۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرر جان بنا کر گلے سے لگایا ۔

اس معاشرے نے امرد ہرستی کیوں اختیار کی ؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا ۔ پر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی ۔ پردہ دار عورت سے اظہار عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی ۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے ۔ زوال کے زہر اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آرہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا ۔ اس بحرانی کیفیت اور زیر سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں پچانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے پیشہ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے ابھی نچوڑ لے ۔ یہ تہذیب اور اس کا نظام خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا ، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا ۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا۔ اس پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر طرف کھل کھلا جا رہا ہے، عفتیں سجانی جا رہی ہیں اور صدیوں کی دولت، جاگیریں، جائیدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑاٹی جا رہی ہیں۔ کوئی منزل، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا۔ سارا زور موسیقی، راگ، رنگ، رقص و سرود، ناک، داستان، سوانگ اور شراب و دلآرام پر تھا۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظام خیال کی ایک شاخ کے طور پر پھلتی پھولتی ہیں۔ خود سارا پڑ نہیں بن جاتیں۔ یہاں سارا پیڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ پری تھی۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں۔ آہرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں سنائی، بواتی، چپکتی اور چھلپ کر نظر آتی ہے۔ آہرو کی شاعری میں، اس دور کی عام تہذیب کی طرح، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے۔ دن رات سورج کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے۔ وہاں بھی اس پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یونانی تہذیب کو دیکھیے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلک ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھی۔ چھ شاہی دور کی "یگم" کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے۔ چھ شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے۔ باپ اور بیٹوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تنازوں اور خوش وقتی کے لیے محفل آراستہ کر کے ان محفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا۔ یہی صورت چھ شاہی دور میں نظر آتی ہے۔ جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ بونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح چھ شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا۔ بیسے اور عزت کے ساتھ اسراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کامیاب راستہ تھا۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا سرد دل سے چاہتا تھا۔ یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا، خوش کلامی، عشوہ طرازی، ایہام، ضلع، جگت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنہیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد ہر گھرا اثر ہوتا تھا۔ ذرا آہرو، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس رویے کا اظہار کر رہے ہیں:

- صباحت بیچ گویا ماہ کنعانی ہے وہ لوندا
 (آہرو) سلاحت بیچ سرتا پانچک دانی ہے وہ لوندا
 بدن نعل سنی اس کا حفا اور نرم و رنگیں تر
 (آہرو) گویا سرتا قدم بائات سلطانی ہے وہ لوندا
 سر اوپر لال چیرا اور دہن چور غنچہ رنگیں
 (ناجی) بہار مدعا، لعل بدخشانی ہے یہ لڑکا
 قیامت قامت اوس کا دیکھ کے انجم کے جوں خوباں
 (ناجی) چمکتا ہے برنگ مہر تورانی ہے یہ لڑکا
 چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
 کبھی آنکھیں بھر آتی ہیں کبھی جی ڈوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے۔ زونون (Xenophon) نے سپوزیم میں لکھا ہے کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias، ق - م - ۴۲۸) کے ہاں دعوت تھی۔ سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آٹولیکس (Autolycus) داخل ہوا۔ اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا۔ ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈے نے لطائف و ظرائف سے محفل کو محظوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے۔ یہی حال چھ شاہی دور کا تھا۔ نوخیز لڑکوں کو دیکھ

مگر عشق کی آگ سلگنے لگتی۔ رقابت سے عاشق مہجور جلنے لگتا۔ محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا۔ اس کی مگی کے چکر لگاتا۔ اپنی باوقائی کی قسمیں کھاتا۔ اس کے آستان کی جہنم سائی کرتا۔ اسے دیکھتا تو بات بھی نہ کر سکتا۔ چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی۔ ہرجانی بھی ہے اور بے وفا بھی۔ عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبزہ آگنے کے کچھ دن بعد ٹک رہتی اور پھر کانور ہو جاتی۔ عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا۔

دونوں طرف سے داڑھی خورشید رو کے دوڑی
دیکھو زوال یارو، آیا 'برا زمانہ' (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے۔ عشق بھی وقتی و عارضی ہے۔ افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عبارت تعبیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھوٹنے لگتی ہے۔ اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے۔ ۱۹ یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ محازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے "المجاز قنطرة الحقیقة" کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے۔ اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی۔ یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آ کر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا۔ لیکن مہد شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی۔ اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے۔ اس میں تعویذ گندے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغِ دہلی، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا۔ بہر حال امرد پرستی کی یہی فارسی روایت مہد شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیر اثر، اردو شاعری میں جذب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گوہوں کی شاعری میں ہوا ہے۔ آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے۔

(۲)

اب ایک مسئلہ، جس پر اہل علم و ادب بہت بحث کر چکے ہیں، یہ ہے کہ شاہی ہند میں اردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے؟ جعفر زلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں۔ ایک آبرو، دوسرے حاتم اور تیسرے فائز۔ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سال جلوس ۲۰ میں اس نے "دیوان قدیم" سے انتخاب کر کے "دیوان زادہ" کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۲ھ (۲ جون ۱۷۵۴ء سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ء) تک برسرِ تخت رہا۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوتے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں مرتب ہوا۔ نسخہ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ "دیوان قدیم" پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔ ۲۱ اس سے یہ بات سامنے آتی کہ حاتم نے "دیوان قدیم" ۲۵ - ۱۱۶۹ھ = ۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب کیا تھا۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے ۲۲ میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے:

الہتیس برس ہوئے کہ حاتم
مشاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر الہتیس کے بجائے چالیس عدد کے ساتھ "دیوان زادہ" نسخہ لاہور میں ۱۱۶۳ھ کے تحت ملتا ہے۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸ - ۱۱۶۳ھ = ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۳ء) یا ۴۰ - ۱۱۶۳ھ = ۱۱۲۳ھ (۱۷۱۲ء) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ "۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوئے ہیں، قدرِ عمر اس فن میں صرف کیا۔" ۲۳ پہلے حساب سے ۱۱۲۳ھ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ء) یا ۱۷۱۳ء اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ء) ہوتا ہے۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری ہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"ایک روز فقیر سے بیان کیا کہ فردوس آرام گاہ (مہد شاہ) کے دوسرے سال (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار پر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے۔ (یہاں کے) دو تین شاعروں نے، جن سے ناجی، مضمون و آبرو مراد ہے، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا۔" ۲۴

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان مہد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی۔ حاتم ۱۱۳۳ یا ۱۱۳۶ یا ۱۱۳۹ء (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۷ع) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی، جس کا ذکر آگے آئے گا، ۱۱۴۴ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

”حاتم ۱۱۲۸ء سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب ہند شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ء میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ فائز اپنا کلیات، جس میں اردو دیوان بھی شامل ہے، ۱۱۳۷ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا تقدم ثابت ہے۔“ ۲۵

اگر اس عبارت کا مقابلہ مصحفی کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا — شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد — میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ء/۱۷۲۰ع سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے، دیوان زادہ کے مخطوطات کی موجودگی میں از خود یوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ء کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ء (۱۷۱۹-۱۷۱۸ع) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ ”طرحی“ سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا۔ پھر ۱۱۳۰ء/۱۷۱۸-۱۷۱۹ع اور ۱۱۳۱ء/۱۷۱۹-۱۷۲۰ع کی غزلیں دیکھیے، ان میں ایہام دلیر عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۲۷ء میں مرتب ہو چکا تھا؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیل کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

”ہوشیدہ نہ رہے کہ یہ رسالہ، جیسا کہ مذکور ہوا، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافق طبع انتخاب کر رکھا تھا۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے، اس پر نظر ثانی کا ارادہ رکھتا تھا، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۲ء میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا۔“ ۲۶

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ء/۳۰-۱۷۲۹ع میں شروع کیا اور ۱۱۴۳ء/۳۱-۱۷۳۰ع میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کر کے اسے ترتیب دیا۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب، اپنی پسند کے مطابق، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظر ثانی نہ کر سکے تھے۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲۷ء کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا۔ ۱۱۲۷ء/۱۵-۱۷۱۴ع کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”تیسرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے۔“ ۲۷ کلیات فائز کا ایک طلائع جدواؤں والا نسخہ گیلانی لائبریری آج (پاکستان) میں محفوظ ہے ۲۸ جس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۳۰ء/۲۸-۱۷۲۷ع کی مہر ثبت ہے۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے۔ نسخہ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲۷ء/۱۸-۱۷۱۴ع میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظر ثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ء/

۳۱۔ ۱۷۳۰ء تک کا سارا کلام شامل کر دیا تھا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۳۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۷۳۰ء/۱۱۳۲ھ میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۳۳ھ/۱۷۳۰ء میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کر دیا۔ فائز جیت زوہ نگو تھے۔ خطبہ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ”اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے۔“ ۲۹ اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۷۳۰ء/۱۱۳۲ھ یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودودؒ نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں ”ہنس از وے مجد شد آمد ہدید“ مجد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سال تخت نشینی ۱۷۱۹ء/۱۱۴۱ھ ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۷۱۵ء/۱۱۲۷ھ میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۷۳۴ء/۱۱۳۴ھ میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ”دولت خانہ والا“ سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۷۱۵ء/۱۱۲۷ھ میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن

”گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں“

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یکرنگ بحیثیت شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۷۱۵ء/۱۱۲۷ھ میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یکرنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بحیثیت اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابلِ ذکر نہیں تھا۔ انھوں نے رواجِ زمانہ کے مطابق دیوانِ ولی کے آنے کے بعد ۱۷۳۰ء/۱۱۳۲ھ میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کلیات کے نسخہ ۱۷۳۰ء/۱۱۳۲ھ میں دیوانِ اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۷۱۵ء/۱۱۲۷ھ میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔“ ۳۱

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوانِ آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۳۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۳۱ء ہے اور ترقیم کی عبارت یہ ہے:

”تمت دیوان ریختہ مجد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالیٰ بروز یکشنبہ بتاریخ بست و نیم صفر۔ ختم اللہ بالخير والظفر در عہد مجد شاہ بادشاہ غازی سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد۔“ ۳۲

مجد شاہ کا سالِ تخت نشینی ۱۷۱۹ء/۱۱۴۱ھ ہے اور تیرہواں سالِ جلوس ۱۷۳۱ء/۱۱۳۴ھ میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالِ کتابت ہے۔ اس وقت آبرو (م ۱۷۳۴ء/۱۱۳۶ھ) زندہ تھے۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے فہرستِ مخطوطاتِ انجمن کے مؤلف افسر صدیقی اسروہوی نے اسے ”بے ترتیب مجموعہ“ کلام“ ۳۳ کہا ہے۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ محولہ بالا ترقیم دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیم ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔ ۳۴ خوشگو نے لکھا ہے کہ ”دیوانِ ضخیم و خوب تازہ ازین عالم جمع کردہ“ ۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ”بمشق ریختہ... دیوانِ ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و بملو“ ۳۶۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انہیں کسی طرح بھی قابلِ ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۷۳۱ء/۱۱۳۴ھ میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سالِ کتابت ہی کو سالِ ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ھ (۲۵ - ۱۷۲۳ یا ۲۷ - ۱۷۲۶ ع) میں مرتب ہو چکا تھا - ۱۱۳۲ھ میں، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انہیں شعر کہنے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا - گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ ع کے لگ بھگ ہوا، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۷ ع) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ ع یا اس کے بعد ہوا - جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے، آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۹ھ (۲۷ - ۱۷۲۶ ع) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا - فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ (۳۱ - ۱۷۳۰ ع) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ (۳۲ - ۱۷۳۱ ع) میں مرتب ہوا - ابھی تک چونکہ ناجی، یک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے سنہیں کا پتا نہیں ہے اس لیے شاہی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا -

اگلے باب میں ہم شاہی ہند کے اسی پہلے صاحب دیوان شاعر، محمد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

- ۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول)، ۱۹۳۳ ع -
- ۲- اے کیٹالاک آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
- ۳- تاریخ ادب اردو : ڈاکٹر جمیل چالبی (جلد اول) ص ۶۳۶ - ۶۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۴- اردو شاعری میں ایہام گوئی : مولوی عبدالحق، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ ع -
- ۵- ارسطو سے اینیٹ تک : ڈاکٹر جمیل چالبی، ص ۱۵۲، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۶- میر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی (جلد سوم) ص ۸۷۰، مطبع نولکشور ۱۲۸۳/۱۸۶۶ ع -

- ۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان، ص ۳۲، (حضرت شاہ رسول نما کے ذکر میں) مطبع و سنہ ندارد -
- ۸- آتشکدہ آذر : لطف علی بیگ آذر، مرتبہ حسن سادات ناصری ص مطبوعاتی امیرکبیر ۱۳۳۶ -
- ۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو، ص ۱۳۶ قلمی، غزولہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۱۰- ایضاً : ص ۱۸۸ -
- ۱۱- ایضاً : ۱۸۹ -
- ۱۲- ایضاً : ص ۲۲۱ -
- ۱۳- ایضاً : ص ۱۱۶ -
- ۱۴- ایضاً : ص ۱۷۳ -
- ۱۵- خوش معرکہ زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۸ - ۶۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ ع -
- ۱۶- ایضاً : ص ۵۱۳ -
- ۱۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان، ص ۲۷، سنہ و مطبع ندارد -
- ۱۸- دی نیچرل پستری آف لو : مورٹن ایم ہنٹ، ص ۴۲، گرووانک، نیویارک ۱۹۵۹ ع -
- ۱۹- ایضاً : ص ۴۷ -
- ۲۰- اے کیٹالاک آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
- ۲۱- دیوان زادہ : شاہ حاتم، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۳۹، مکتبہ خیابان لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۲۲- دیوان زدہ : شاہ حاتم، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی -
- ۲۳- اے کیٹالاک : اسپرنگر، ص ۶۱۱ -
- ۲۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲۵- فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷، ۷۸، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۲۶- ایضاً : ص ۱۹۰ -
- ۲۷- ایضاً : ص ۹۹ -
- ۲۸- مخطوطات گیلانی لائبریری آج : مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور، اندراج نمبر ۳۲۸، ص ۷۳، اردو اکادمی بہاولپور، ۱۹۶۰ ع -
- ۲۹- فائز دہلوی اور دیوان فائز : ص ۱۸۷ -
- ۳۰- عیارستان : قاضی عبدالودود، ص ۱ تا ۱۷، سلسلہ مطبوعات ادارہ

تحقیقات اردو، پٹنہ چار، اکتوبر ۱۹۵۷ء -

۳۱- ایضاً: ص ۶ -

۳۲- دیوان آبرو: (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی -

۳۳- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو: مرتبہ افسر صدیقی امرہوی، جلد اول

ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -

۳۴- جائزہ مخطوطات اردو: مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۹۹ - ۳۰۴، مرکزی

اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء -

۳۵- سفینہ خوشگو: بندرا بن داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکری، ص ۱۹۵،

پٹنہ چار ۱۹۵۹ء -

۳۶- گل رعنا: لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے، مرتبہ نثار احمد فاروقی)

ص ۲۱۰، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۹ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

”اول کہے کہ دریں فن دیوان ترتیب نمود او بود۔“

ص ۱۸۷

”دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد۔“

ص ۲۰۲

”روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام گا،

ص ۲۰۲

دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و

بزرگ جاری گشتہ۔ با دو سہ کہ مراد از ناجی و مضمون و

آبرو باشد، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد۔“

ص ۲۰۳

”غنی نمائند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور

شد مرقوم شدہ بود۔ من جملہ آن اشعار منشیہ داشتم کہ موافق

طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود۔ از روئے آن منتخب اکثر

عزیزان نقول برداشتہ بودند و فقیر برآن کہ رطب و یابس در

کلام می باشد ارادہ نظر ثانی برآن داشت، لیکن تا پانزدہ سال میسر

نیامد کہ اشغال دیگر درمیان بود۔ بعد از انقضائے این مدت

در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو فرصتے اتفاق افتاد۔ نظر ثانی

برآن مجموعہ کردم۔ قریب یک سال درین کار کشید۔“

ص ۲۰۵

”اکثر در روزے صد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق

می بود گفتہ می شد۔“

دوسرا باب

ایہام گو شعرا: آبرو

آبرو، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارکف تھی، ہمد غوث گوالیاری شطاری کی اولاد میں سے تھے۔ گوالیار میں پیدا ہوئے۔ ابتدائے جوانی ہی میں دہلی آ گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”شاہ مبارک آبرو غلص، فقیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں، فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں۔“^۲ شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عوض علی خان کی رفاقت میں نارتول میں بھی رہے۔^۳ درویش منشی، قلندر مشرب اور حسن پرست تھے۔^۴ ایک آنکھ میں شاید پھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ”گالٹھ“ کہا ہے۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔^۵ چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے۔^۶ فارسی میں بھی شعر کہتے تھے۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے تین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو صائب وقت کہتے تھے۔ خوشگو نے یہ فقرہ نثر — ”ریختہ آبرو، آبروئے شعر ریختہ“ — آبرو کی تعریف میں کہا تھا۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے۔^۷ قائم نے لکھا ہے^۸ کہ ایک محفل میں آبرو نے بے نوا سے بے اعتنائی برقی۔ بہت دیر بعد

۱۔ دیوان آبرو (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲، ایک

غزل کا مقطع ہے:

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں

اثر ہے یہ تیرے دیدار کی فرخندہ فانی کا

جبہ دولوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے مخلصوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہمارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکالمہ ہوا۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا:

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے
آبرو سب شاعروں کی ... نٹھ ہے
آبرو نے جواباً یہ شعر کہا:

جب سنی ست پر چڑھے تو بان کھانا رسم ہے
آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں ہشم ہے
آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن پاکیز سے تعلق خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے:

مکھن مبارک غضب میں فقیران کے حال پر
آتا ہے ان کو جوشِ جالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۸ رجب ۱۱۸۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۷۳ء کو وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔ ۱۰۰ اسی قلمی بیاض میں، جس میں جعفر زلی کا قطعہ تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سال وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

بتان ہیں سنگ دل، تاریخ کا مصرع سنا ناجی
”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر“

دوسرے مصرع سے ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ ساتھ سنگھ بیدار نے،

قد مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ء) میں دوسرے مصرع میں ”جن کی“ کے بجائے ”اون کی“ اور ”جی“ کے بجائے ”جیو“ درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ بیاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے۔ اس دور میں ”جیو“ اور ”جی“ دونوں استعمال ہوتے تھے۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں ”جیو“ کا لفظ آیا ہے مگر حاشیہ میں، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے ”جیو“ کے بجائے ”جی“ کا لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج - ج)

جو آبرو کا قطعہ تاریخ وفات لکھا تھا، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۸۶ھ ہی نکلتے ہیں:

ہاتف از دیلہ آب ریختہ گفت آبرو بود آبروئے سخن ف
خیراتی لعل بے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں ”یہ بست و چہارم رجب سنہ ست و اربعین و ماتہ و الف و اگرشت“ ۱۱۸۶ھ ہی لکھا ہے۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخ وفات ۲۸ رجب ۱۱۸۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۷۳ء ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے۔

مصحفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہو گئی۔“ ۱۲۰ اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۳ء متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۲۸۸ء متعین کیا ہے۔ ۱۳۔

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی، عشق بازی، بزم آرائی اور مجلسیت، خوش وقتی، امرد پرستی اور میرزائیت، زندگی سے وقتی لذت، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش، رندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں بچانے کا عمل، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط، چہل اور مجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اسی نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنون لطیفہ میں تیزی کے ساتھ ابھر رہی تھی۔ اردو زبان و ادب کی ترقی، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اس دور

ف۔ اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں۔ اس میں سے بطور تخریجہ اگر آب کے ۸ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۸۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ (مجموعہ تواریخ قلمی)۔ ساتھ سنگھ بیدار، ص ۹۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی)۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمیرا اور پوری حنچیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی۔ گوالیار، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے، بھاکا کا علاقہ تھا۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنہیں وہ چوپالوں میں اور عام بات چیت کے دوران، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے، استعمال کرتے تھے۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اصنافِ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنایع، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لے کر چھ شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کر دیا۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عمل امتزاج میں بحیثیت مجموعی دیسی مزاج ابھرتا ہے۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں ”ہندوستانی پن“ نمایاں ہے اور برعظیم کے موسم، اس کے دن رات، تہوار، رسوم، راگ رنگ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگِ سخن پیدا کیا جو، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگِ سخن کی پیروی کی۔ اس شاعری میں چھ شاہی دور کا نشہ شامل ہے۔ چھ شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیم نو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے۔ بادشاہ ہر چیز سے بے نیاز، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالتِ نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی علقیں جمی ہوئی تھیں جہاں ناچنے گانے والیاں اور کشمیری لڑکوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے۔ دیوانِ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آئینہ ہے۔

دیوانِ آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے — ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتی دہر و بے وفائی زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ ضم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جائے۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ بتیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی قوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آسودہ کرنے والی داستانیں، دل بہلانے والے نائک، بہروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلسِ آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سنتے چلیے :

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سوشے تھی

میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و سے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے۔ ابھام گوئی، رعایت لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنہیں شعر کے پیرائے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربات کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہل مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں ۱۳ :

ڈھکاوٹے سب ہم کوں کمر بند باندھ باندھ

کھولیں ابھی تو جائے میار کا بھرم نکل

کھلکھلا کر پھول غنچے کی طرح جاتا ہے موند

بے تکلف ہنس کے جب عاشق میں شرماتا ہے وہ

چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہوئیں بیجہ بیجہ

یہاں سے بات نکلی تھی تمہارے ہاں کھانے کی

میں شادی تھی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی

کہ اپنی زلف میرے یار نے پھولوں میں باسی ہے

چھمکی دکھا نگہ کی، دل چھین لیے چلی ہے

یہ کس تری انکھیوں کوں سکھلا دیا چھنالا

مشتاقِ عشقِ خواہی نہرِ آبرو تو کیا ہے
یوں روٹھ روٹھ چلنا، چل چل کے پھر ٹھٹھکا
دل بیچ کھپ گیا ہے تیری کمر کا کسنا
پنکے کے آنچلوں کا کیا اس طرح اڑنا
تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو حقّے کی طرح نازہ کر دیتے ہیں۔
آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں، باتیں اور عام روئے ملتے ہیں جنہیں ہر
شابی دور کا مجلسِ انسان دل سے چاہتا ہے۔ عشقِ بازی کے لیے نقد خرچنے کی
ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مفلس تو صیدِ بازی کر کے نہ ہو دوانا
سودا بنے گا اس کا جن ئیں کہ نقد خرچا
عشقِ بازاری عورت سے کیا جا رہا ہے یا نک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق
سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند، سچ میں خار سا
نمکیں گویا کباب ہیں پھینکے شراب کے
بوسا ہے تجھ لباب کا مزے دار چٹ پٹا
چوڑ بھی اس لیے کھیلی جارہی ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :
چوڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ
مجلسِ جنگل یا گاؤں میں نہیں چم سکتی اسی لیے شہر عزیز ہے :
بچنوں تو باولا تھا جب راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس میں کہ شہر کی ہوا لی
اشعار بھی اسی لیے دل میں چب رہے ہیں کہ ان میں چہرہ نکدار کی تعریف ہے :

سر بسر تعریف ہے اس چہرہ نکدار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چب جاں آبرو تیرے نکلت
اس سیہ چشم اور سیہ خط اور سیہ آبرو کے کلم
ریختے میں تم اگر برتو تو کارستان کہو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزہ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند
باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور ہند و نصیحت کی باتوں
سے بھی کم لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساس کو جھنجھوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور سنتے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ
توجہ و انہماک سے واپس آ سکے۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت
کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے
کے لیے تیار کرنا۔ زندہ احساس کو دہانے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے
سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں پورے مزے اور
بے فکری سے لگا جا سکے۔ آبرو جب اخلاق درس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی
نوعیت ہے۔ اس میں کسی تجربے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے
اشعار اہلِ مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آتے ہیں :

انسان ہے تو کبر میں کہتا ہے کیوں انا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبانی ہے شجاعت ان سبھوں کی
امیر اس جگ کے ہیں سب شیر قالی
زنا کے وقت دل کے تھرتھارے میں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں بارو خدا کا عرش ہلتا ہے

اسی مجلسیت کے زیر اثر اس دور کا تصور حسن و عشق پیدا ہوتا ہے۔ اس
تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے۔ یہ سراسر جسم اور لذت کا نتیجہ ہے۔
حسنِ بازاری عورت یا اولڈے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی
رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں آکا ہے۔ اس عشق
میں آندھی کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر بیٹھ جاتی ہے لیکن
سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے
جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے، ان سے کھیلتا ہے، ان کے
نازو ادا اور چٹک مشک سے لطف اندوز ہوتا ہے، جسم کی آگ بیھاتا ہے اور
جب کوئی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا
ہے۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع ناسرد وہ کھاوے جو عشق سے مٹا ہے

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
ناب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے تریجان ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہدِ جنت اور جریانِ خون ہے سلسبیل

وہیں ہواؤ گے بارو آبرو کوں

جہاں کہیں عشاق کا ہوئے دنگ

حسن یہ ہے اور یہاں ملتا ہے :

جکت کے لالچی معشوق بے مفاس میں نہیں ملتے

ہوئی ہے وصل میں مانع ہمیں بے دستگاہی بہ

رکھے کوئی اس طرح کے لالچی کو کب تلک پہلا

چلی جاتی ہے فرمائش کی بھی یہ لا ، کبھی وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قافیہ سمجھ کر قبول

کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں

اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آبرو اور اس دور کے

دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر امرد پرستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے

ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو باقی ہے وہ لونڈا

مذاق شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری

تمام عالم کے خواباں بیچ خواباں ہے وہ لونڈا

ہوئی محکم بنا اس ریختے کی مدح اس کی سون

کہ معشوق کے کارستان میں باقی ہے وہ لونڈا

یہ ایک اور شعر پڑھیے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں کیونکے اس کی بات

لونڈا نہیں ، مزے کا ہے یہ حبسہ التبات

امرد پرستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک

کے آبرو یوں کرتا ہے :

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کوں چاہے

وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

امرد پرستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع

قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔

آبرو نے ایک طویل مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ اسی موضوع پر لکھی

ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے

ہاتھ اور نیکداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرز عمل اور کون سا طرز

آرائش ، انداز گفتار ، طریقہ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

سے پورے طور پر مستفید ہو سکے ۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل

دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصور حسن اور انداز عشق سامنے آتا

ہے ۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے ۔

آبرو کی شاعری کے خدو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنتے سنوڑتے ہیں اور

اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

تب کہا میں نے کہ میرے سب سخن

وصف میں خواباں کے ہیں پھر نامہ بن

با یاب ہے ان کے رنگ روئی کا

ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا

یا کہ قصہ ہے ادا و نیاز کا

یا فائدہ شوخی و انداز کا

طرح ہے سب ان کے ماند و بود کی

طور ہے ان کے زیات و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں

موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے ۔ نعمت خان

مدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس پوری غزل سے ع ”تم آگرے

چلے ہو سخن : کیا کریں گے ہم“ اس کے تعلق خاطر کا پتا چلتا ہے ۔ کئی

غزلوں میں محولا اور پنتا کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی

ہے اس میں ہندوستانی بن بہت نمایاں ہے ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس

ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جما لیے ہیں ۔ اٹھارویں صدی

اسی روایت کے جاؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے ۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے ۔ ایہام گوئی میں شاعر

ایک طرف دو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط

بھی پیدا کرتا ہے ۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان

گھلانا اور خون جگر صرف کرنا پڑتا ہے ۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت

تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر

میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں ۔ سننے والوں میں حیرت اور

تلاش معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا ۔ آبرو نے اس

تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں

اور گہت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کھل کھلے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں، آبرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ایک طرف ایسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا۔ آئندہ دور میں سزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی ”ردِ عمل کی تحریک“ بھی اسی کا نتیجہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انہیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے:

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق

بیا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا

[بالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ، مہک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے۔ بالم محبوب کو بھی کہتے ہیں، بالم کھیرے سے کرشن کنھیا نے بھی جنم لیا تھا۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے]۔

(۲) ہوئے ہیں اہل زر خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں

جسے سونا ہے یارو فرشِ ہدِ نخل کے کہہ سوجا

[زر کے معنی سونا، سونا کے معنی نیند۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۳) سیانے کون عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے

چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا

[دانا غلہ مند، دالہ بمعنی دانہ جیسے چاول کا دانہ۔ سیانے اور دانا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے]۔

(۴) ملنے کے شوق میں ہم گھر بار سب گنوا

مدت میں گھر ہمارے آیا تو گھر نہ پایا

[گھر اور گھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۵) سن کے چرچا غیر ہیں جا کر چھچھوئدر چھوڑ دی

گھر جیلا عاشق کا اب لوگوں کا گیا ٹوٹا ہوا

[چھچھوئدر ایک قسم کا لمبوتر سا چوہا۔ چھچھوئدر ایک قسم کی آتش بازی۔ چھچھوئدر چھوڑنا (محاورہ) کنایتہً شگوفہ چھوڑنا، فساد کرا دینا۔ ٹوٹا = صکرت نما سگار کی طرح کی آتش بازی۔ ٹوٹا = نقصان خسارہ۔ ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۶) دل منیں ظالم ہیں آ اب گھر کیا بسنا کیا

ان مجھے بے بس کیا، پر میں ایسے بس نا کیا

[بسنا، آباد ہونا۔ بس کرنا، قبضہ کرنا۔ بس نا، صرف انکار ہی کرنا۔ گھر کرنا، دل میں جگہ کرنا۔ ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۷) ترے اے غنچہ لب دم کے اثر سو

چلم میں ہو گیا ہے گل تماکو

[گل، بھول۔ چلم کے جلنے ہوئے تمباکو کو بھی گل کہتے ہیں۔ گل ہونا کنایتہً جل جانا، بچھ جانا۔ اسی کے ساتھ غنچہ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں]۔

(۸) معشوق سانولا ہو تو کرتا ہے دل کون پیار

کالے کی چاہ خاق میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من، دل، طبیعت۔ من، وہ مہرہ جو کالے سانپ کے پیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سانپ شہر تاریک میں اس کو اگلتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکنے لگتا ہے۔ سنسکرت میں قیمتی پتھر کو کہتے ہیں۔ کالا بمعنی سانپ اور زلف کے لیے بھی آتا ہے:]۔

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے

بھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چھو کر

[سحر، جادو، طلسم۔ منتر بھونکنا، جادو کرنا۔ چھو کر، چھونے سے۔ چھو کرنا، منتر بھونکنا]۔

(۱۰) قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس کلی

ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

[پھر جانا، قول سے بھرنا، زبان دے کر پھر جانا۔ پھر گیا، دوبارہ گیا۔ دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے۔

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دیسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا امتحان ہو گیا اور بہت سے الفاظ خراب پر چڑھ کر خارج ہو گئے۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور جال بننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی ایک رخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا۔ آبرو کی شاعری پڑھنے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیت مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا۔

آبرو کے ہاں اردو شاعری ہندوی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے: مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کہیں کیسا تم سوں پیدرد لوگو کسی سے جسی کا مرہم نہ پایا
کبھی نہ بوجھی پیتا ہاری برہ لیں کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے برہا جگر کوٹ کھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیوین ہیں سوئیں ہمن کوٹ طعنے کہ تجھ کوں کبھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چنتا، گلے میں ڈالی برہ کی کٹھا
درس کی خاطر تمھارے متنا بھکارت اپنا برن بنایا
لگی ہیں جسی پر برہ کی گھاتیں، تلبہ تلبہ کسر جھانیں راتیں
تمھاری جنت میں بنائیں باتیں اکارت اپنا جنم گنواپا
گلا محولا یہ سب عبت ہے اہس کے اوچھے کسرم کا جس ہے
ہارا پیارے کہو کیا بس ہے تمھارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی، جیسے کہو گے رہا کروں گی
تم کوں نہ دین دعا کروں گی، سکھی سلامت رہو خدایا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے۔ اس پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں۔ ٹیسو کے پھول اور گلے نسترے ایک ساتھ ہیں۔ عید و شب برات، بخت رت اور ہولی، سیام کنھیا اور علی و پیغمبر، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

کینڈا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی، رقص، مصوری، آدابِ مجلس، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں۔ شاعری میں آبرو انہی میلانات کا ترجمان ہے۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گہل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرز سخن عام طور پر نظر آتا ہے:

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغ دل پر میرے عبت یہ بھوہا
جون سپاہی مورچے کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمھارے وار کرتے ہیں نین مڑگان کی اوٹ
دو مصرعہ پر بھوان کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہل بیت اوپر
شوق بن دل میں نہیں دم مار سکتے آہ گرم
تب دھواں حقے میں نکلے جب چلم پر ہوئے آگ
جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کوں قدرت جب چلا اٹھ کر
کہ اول بسند ہوتی ہے زبان تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے۔ آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے، مربوط و روان شعر نکالتا

اور مشکل قافیوں کو یا معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لاتا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

تمھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج پھر ہم میں کر دیا ہے اداس ان رقیبوں کا جائے ستیا نام
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ دل ہمارا ہوا ہے بارہ ہاٹ
کریں جو بندگی ہوویں گنہگار بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی
یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آوتا ہے خواب یسج
فوج کے یسج جوہ خواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
بھٹ کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوہ چنا
بے گل ہوا ہوں اب تو تری زلف میں سجن
شب ہے دراز ، پسند ہماری آچٹ گئی
دے میں جون بقی ہو یوں دہکتی ہے زبان مکھ میں
کروں جس رات کے اندر یاب سوز نہانی کا

آبرو کے ہاں رعایت لفظی اور نحوی کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آئندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آبرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچاننا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھئے :

کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے کسونی کسا ہوا
انداز میں زیادہ لپٹ ناز خوش نہیں
جو خال حد میں زیادہ بڑھا سو مس ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کیا سرخ ڈانک پر ہے الہاس کا نگینا
رجالے بھی لگے اب مرد ہونے
چاروں نہیں کسب پکڑا نری کا

آبرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رقبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسن بیان کو ہر اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے :

یار سو جا کے مرے درد کا بستر کہو
غم کہو ، رنج کہو ، حسرت و آزر کہو
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب ہے لیکن کیجئے کیا ، یار ہے
عبث ہے دل کرو مت آبرو کو
مسافر ہے ، شکستہ ہے ، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا۔
آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھتے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزدہ پایا ہے جن عاشق ہیں تیرے سن کے گالی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاب کہا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

برچھی کی طرح توڑ جگر ہمار ہو گئی
تیری نگہ نے جب کہ کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

مرتا وہی ہے جس کو لب ملے یار ہمار میں
ہو جس کا دوست دشمنی اوس کون اوس سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خالہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آہاں کیوں ہو
آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لبان میں 'کیا خوب'
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے 'کیا خوب'
غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنیچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ بدل میں ریختہ کہہ رہے تھے اور اشعار میں مثالیں طرز، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی مآخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک مآخذ و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی منقبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح پھیلتے اور خیال و بیان کے حسن صورت کو نکھار کر اسے کہیں سے کہیں چنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعدِ ولی اردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

کوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باخبر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آبِ دارِ موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوتے

ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ایہام کے خلاف ”ردِ عمل کی تحریک“ میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بتاتا ہے۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں

جب رو برو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اب رو برو ہے یار، نہیں بولتا سو کیوں

قصے وہ آبرو کے بنائے کندھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں، جب اردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے، مجدِ تہی میر کے ہاں زیادہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا

سب کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر

پھر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعر کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبات کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر جگاتی ہے۔ اس میں حسن بیان بھی ہے، روزمرہ اور محاورے کی رچاوت لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرزِ ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوت اور پختگی کے ساتھ اردو شاعری کو معطر کرتی ہے۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصہ شاعری ہمارے لیے آج بھی بُرا اثر و دل کش ہے۔ یہ اشعار دیکھیے :

آیا ہے صبح نیند سے اُٹھ کر رسسا ہوا

جامہ گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا

بوجھے اگر جو آبرو کے حال کی خبر

کہتا تمہارے دردِ سون پجراں کے مر گیا

نہیں سے نہایت جب مسلانے گیا

دل اندر مرے وہ سناٹے گیا

مل گئیں آپس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا

جو کہ ہونا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جداؤ کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
سو میں ہی جانتا ہوں یا مرا دل
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
جنوں و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
کیا ہے بے خبر دونوں جہاں سے
محبت کے نشے میں کیا اثر ہے
کرتے تو ہو تغافل پر حال آبرو کا
دیکھو جو تم پیارے بے اختیار رو دو
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
انکھویں میں رات کیا جادو کیا تھا
مگر کاجل دوالی کا دیا تھا
سر سوں لگا کے پاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
یاں لک پتر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
ہاتھ آوے اگر جو عمر خضر
بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
کچھ ٹھہرتی نہیں کہ کیا ہوگی
اس دل بے قرار کی صورت
سمھارا دل اگر ہم میں بھرا ہے
تو پتر ہے، ہمارا بھی خدا ہے
گیا ہوا مر گیا اگر فریاد
روح پتھر سے سر پشکنی ہے
ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
غم کے دریا سوں ہار کرنے کوں
زلسدگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیولہا قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جبھی
آ گیا تب ہمارے جی میں جی
اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل میں جا کر اثر کرو
دلدار کی نگلی میں مکرر گئے ہیں ہم
ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں
بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں۔ جب
آبرو کہتا ہے :

آئی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
پر روئے نہیں بات کی فرصت نہ دی مجھے
ہم ہیں چرائی اور میں اکھیاں ملا گیا
ظالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
مرے پیارے میں قاصد اتنی دل کی بات جا کہتا
کہ جانے میں تمھارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
سخن اوروں کا تشنا ہو کے ستا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
پیارو ہمارا حال سجن سے یساں کرو
ایسی طرح کرو کہ اے مہرباں کرو
بارو کوئی کہے کہ کہیں یوں بھی ہونے کا
باتیں کر رہے گے بیٹھ کے آپس میں پیار کی
افسوس ہے کہ ہم کون دلدار بھول جاوے
وہ شوق ، وہ محبت ، وہ پیار بھول جاوے
بے رحم و بے وفا و تنک رنج و تند خو
تجھ کوں ہزار ٹاؤں سجن دھر گئے ہیں ہم
بے وفا ہے شوق ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب کچھ ہے لیکن کیجیے کیا یار ہے
نکرو کے شوق میں نہ ہمیں در بدر گئے
اس عاشقی کے ہر ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ گل سکوں دل دوالا کیوں نہ ہو

اس ہری رو کی ہے اس میں بو میاں

تو وہ انسان کے آفاق جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ صنائع، ایہام اور دوسری فنی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سنتے والوں کو کرتے تھے۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شبال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوتی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو بر عظیم کے ماول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کر کے عام کر دیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصہ شاعری کو قبول کر لیا۔ آبرو ایہام گوہوں کا سرخیل ضرور ہے اور محمد شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ اجاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابل ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا

بنایا اپنے دل کا ہم نیب اور ہی ایک نوحلا

آبرو کے ہاں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم، رت، باغ، بھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں پوری انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے :

نیسو کے بھول نہیں ہے دہکتے ہیں کوئلے

آئی جنوب میں آگ برہ کی لگا بست

یہ سبزہ اور یہ آبِ روان اور ابر یہ گہرا

دوانا نہیں کہ اب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا

جاڑے کی رات اُلٹ گئی گرمی کا دلت کٹا

مکھڑے میں زلف جب کہ سجن تم نے دی اٹھا

گلی اکیلی ہے پیارے، اندھیری راتیں ہیں

اگر ملو تو سجن سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں

لے گئی بادر صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے جگنو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کر کے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں :

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر

ہے آبرو ہمن کوں جگ میں سخن ہمارا

آبرو ایک قادر الکلام ”معنی باب اور متین خیال“ ۱۵ شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہتے وقت جن فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصور شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے :

(۱) صرف قافیہ ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں بالادھ جائیں :

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو

قافیہ سیتی ملایا قافیا تو کیا ہوا

دعویٰ ہے جس کوں شعر کی قوت کا آبرو

مضمون کے آگے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور نئی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے بت کی پرستش ہوگی :

ع : رواں نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز ہانے کی

جب آبرو کا پیہ ہوا بکر فکر میں

تب شاعروں نے ناؤں رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دل گداختہ کے نالے اور کیفیات قلبی بھی شامل ہوں :

فکر بحر شعر میں دل کوں عبث مت خوں کرو

ناختا کی ضرب سیکھو نالے کوں موزوں کرو

(۲) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں

اضافہ ہو جاتا ہے :

پرو حسن و عشق موزوں ہے خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف

اور شکستہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

مجھ شعر کی شکستہ زمین دیکھ آبرو

لالہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۳) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں۔

خصوصاً ایسے تجربے جنہیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل نب آج دل دے کر سنا

آبرو نے شعر کا پایا صلا

کرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت

جا شعر آبرو کا سنا انوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو ریختہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو

آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آکر اس کے سننے کوں کریں سب یار بھیڑ

آبرو یہ ریختا تو نب کہا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں

موسیقار بھی شامل ہیں اور رفاص بھی ، شاعر اور امرد بھی اور دوسرے لوگ

بھی ۔ جال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ،

صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا

کر ایک غزل کہی ہے ۔ مولا ، میر مکھن پاکیار ، پنتا اور نعمت خاں سدارنگ

کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ ابوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔

اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو

تو وہ کمال شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خان یک رنگ ، عبدالوہاب پکرو

کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس دور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی

تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ایہام گوئی مقبول ترین

رنگر سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا ۔ عبدالوہاب پکرو ۱۶ ، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ مشرق میں دیوان مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے ، آبرو کے شاگرد تھے ۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان ۱۷ کا نام بھی آتا ہے ۔ محمد محسن ندوی ، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے ۔ ۱۸ اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہم شیرزادہ کہتے تھے ۔ مقطع میں آبرو ، صادق ، مبارک ، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے ۔ ۱۹ صلاح الدین میر مکھن پاکیار ، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے ۔ ۲۰ شہاب الدین ثاقب ۲۱ اور محمد عارف عارف ۲۲ بھی آبرو کے شاگرد تھے ۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر سجاد اکبر آبادی ریختہ میں آبرو کے شاگرد تھے ۔ ۲۳ ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنہوں نے ہاں راست زانوئے تلمذ تو نہیں کیا لیکن آبرو کے رنگ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے ۔

(۳)

اسانی زاویہ نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے ۔ آبرو کی زبان پر ، جیسا کہ اوپر دے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا ، گھڑی بولی ، پنجابی ، دریائی ، راجستھانی ، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں ۔ ادبی زبان ابھی بن سنور رہی ہے ۔ املا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں ۔ وہ الفاظ ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں ، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ آبرو کی زبان اور دکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے ۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو، سنا ، یگ ، اتال ، انیڑنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے ۔ ایک فرق ’ج‘ تاکید کی تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر ، سرہٹی کی طرح ’ہی‘ کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا ۔ شمال میں باندھنا ، کہنا ، کرنا مصادر سے باندھا ، کہا ، کیا ماضی مطلق اور دکن میں ’باندھیا ، کہیا ، کریا‘ بنایا جاتا تھا ۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس میں فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آبرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی آردو اور شمال کی آردو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین شعر پڑھیے :

کیونکر بون انجھو کی انکھیاں سیتی پڑی نئیں
عاشق کون آ پڑی ہے ہجران کی رات بھرنی
جسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں فدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر بوجھو دلِ غوں خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھا گل کے نمب زینتِ دستار کسرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز کرنا دشوار ہوگا۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود آردو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آبرو کے ہاں ”منیں“ اور ”میں“ دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں :

منیں : ع قامت کا سب جگت منیں بالا ہوا ہے لام
میں : ع کیوں تیر مارتے ہو تم غیر کے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے :

تجھ تجلی کی صفت کیوں کر یوں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں ”تجھ تجلی کی صفت“ وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں ”دیکھ کر تیری جھمک“ وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔ آردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام ”آگرہ“ ہے لیکن اسے

عام طور پر ”آگرے“ بولا جاتا ہے۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ ع : ”تم آگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم“۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے، مثلاً :

چھپے (چاہیے) : ع جی میں بھی پیارا کچھ اک چھپے کہ تجھ کون وہ کہوں
جان (جائیں) : ع عاشق بیت کے مارے روئے ہوئے جدھر جان
بھلیاں۔ اے۔ بے : ع اے جو غرض کرتے ہو بے باتیں نہیں بھلیاں
بچھی (بچھلی) : ع ڈوب کر بچھی کون جوں کر کاکلا
دستخط (دستخط) : ع نوخطی کے دکھائے کے دستخط
گاہق (گاہک) : ع گاہق جو اس بازار میں کے ہیں
سپارش (سپارش) : ع سپارش میں مرا سرکش ٹپٹ بیزار ہوتا ہے
کسانی (کسانی) : ع کب لگ رہے گا بچھڑا نک آ مل اے کسان
مزاح (مزاح) : ع عاشق سناؤنے کون سمجھتا ہے کیا مزاح

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مائیگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آتے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے۔ آردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جانے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

آبرو کے دور میں بھی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا، مثلاً آبرو کے ہاں بے بجائے یہ، بے بجائے ہم، کوئے بجائے کنوئیں، سن نین بجائے سننے، سونہری بجائے سنہری، تسبی بجائے تسبیح، مصرا بجائے مصرع، بانگیں بجائے باگیں، چونکنا بجائے چوکنا، جوٹھا بجائے جھوٹا، پرگھنا بجائے پرگنہ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملتے ہیں۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ”ہ“ پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے ”الف“ سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر میں گر پری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے اسیروں کا
مڑدا (مڑدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کون مڑدا ہے آبرو کا

مرثیا (مرثیہ) : ع یوں عبث بڑھتا پھرا جو مرثیا تو کیا ہوا

قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدایا قبلا ہے حاجیوں کا

یہ صورت میکدا (میکدہ) ، غنچا (غنچہ) ، نشا (نشہ) ، آنا (آئینہ) ، بندا (بندہ) ، فتنہ (فتنہ) ، رشتہ (رشتہ) ، دیدبا (دیدہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے۔ اسی طرح دعوا (دعویٰ) ، ابر (ابر) ، عیس (عبث) ہے۔ عیس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع ”آبرو کا جیو جاتا ہے عیس“۔ لیکن ساتھ ساتھ ”عبث“ بھی لکھا ہے جیسا کہ اوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرفِ اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیر بھوں : ع مشکل ہے تیر بھوں کے اشارے کا بوجھنا

گالہ پُر صفا : ع جس گالہ پر صفا سین نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی ”ہہ“ لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر جا جا کے تم کھاتے ہو جو بنگلے کے پان

دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکھ کی تاب آہستہ آہستہ

جی صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع تان چوگان تھی و دل تھا گیند

ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم

ع طرح ملاپ و محبت کی پھر ڈالی ہے

ع سونا تمنا و بھوک گنوائی ہوا یہ روپ

ع پھوڑ آنا و توڑ سکندر کی مد کے تئیں

اسی طرح ”جان و جی ، دریا و آنسو ، روٹھ و لیکن ، لکڑی و نہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و بے“ میں واؤ عطف استعمال کی ہے۔ یہ وہ صورت ہے جو اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے۔ یہی وہ ”اردو بن“ ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع ”ان“ لگا کر بنائی گئی ہے۔ مثلاً سرور ان ،

رقیبان ، باتان ، لبان ، حریفان وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق

ع آئے ہو جائے دیواروں میں دل

ع لوگوں کے دل کون لیا ہے تمہوں نین بانگ دل

ع علاج ان کا مگر جھگڑیں و لاتی ہیں

ع بے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں

بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

ع غیر کی آنکھوں میں آنکھیاں مت ملا رہے اس قدر

حروف ، افعال اور ضائریں کے ساتھ بھی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ یہی صورت علامت فاعل ”نے / نیں“ کے ساتھ ہے۔ کہیں ”نے“ محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود ہے۔ مثلاً ”نے“ محذوف کی مثال :

ع یوں آبرو میں دل کون تم سخت جو کیا ہے

”نے“ موجود کی مثال : ع تم نہیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح

اسی طرح ”کو“ ”کے“ کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و قواعد کے مطابق موجود ہے۔ مثلاً :

”کو“ محذوف کی مثال : ع بوسا لبان میں دینے کہا کہہ کے پھر گیا

”کے“ محذوف کی مثال : ع آبرو ہجر بیچ مرتا ہے

ایک ہی مصرع میں ”کو“ موجود بھی ہے اور محذوف بھی۔ مثلاً :

ع رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا

اور بعض مصرعوں میں ”کی“ ”کے“ ”کا“ جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بجا

یہی صورت ضائریں کے ساتھ ہے۔ ضائریں میں ہم - وو - تمن بھی استعمال ہو رہے ہیں اور ہم - وہ - تم - میں وغیرہ بھی۔ اسی طرح افعال میں ”دیکھنا“ مصدر کی مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور ”دکھلاونا“ کی بھی - ”آنا“ کی بھی اور ”آونا“ کی بھی - بلانا بھی اور بلاونا بھی - اسی طرح پھڑ پھڑاونا - اڑاونا - مسکراونا - اترانا - ستاونا مصادر کی مختلف شکلیں بھی۔ مثلاً :

ع کوئی شاہ کوئی گدا کہاوتے جیسا جس کا ہنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوبان بیچ
 ع سر میں بلاوت ہے تمہاری گلی اٹھا
 ع یوں ترہڑاوتا ہے دل شوق میں بہارا
 ع دکھلاوے ہو مہندی جس کوں سجن رچا کر
 اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی - مثلاً :
 ع کہو اے آبرو کیوں کر جئے گا درد و غم سیتی
 ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
 ع ستم کرنے کوں پھر کیوں اس قدر تیار ہونے ہیں
 ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
 ع کہیے ہیں فتح ہم نہیں ریختے کے آبرو قلے
 آبرو کے ہاں لفظوں میں "ن" کا استعمال ، اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے
 جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے - مثلاً سانوں (ساون) ،
 برسانوں (برساون) ، کرناں (کرنا) ، مرناں (مرنا) ، کوں (کو) ، سیں (سے) ،
 تیں (تے) ، دنیاں (دنیا) وغیرہ -
 اکثر الفاظ "ہ" کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - مثلاً پھوہ (بہوہ) ، بگھولے
 (بگولے) ، تڑپہ (تڑپ) ، ہرگھنا (ہرگنہ) ، جیہہ (جیب بمعنی زبان) وغیرہ -
 اسی طرح اکثر الفاظ جو آج "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے
 دور میں بھی "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے تھے ، آبرو کے ہاں "ڑ" سے ملتے ہیں -
 مثلاً :
 کاڈھا (کاڑھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدھی انگلیوں میں ہم نہیں گھیبو کاڈھا
 بڈھاؤ (بڑھاؤ) : ع چیں بہ جیں ہو شوق کے میرے بڈھاؤں کوں
 اسی طرح بڈیاں (بڑھیاں) ، جمع بڑھیا کی) ، کاڈھ (کاڑھ) وغیرہ - خان ارزو کی
 اردو لغت "نوادرات الفاظ" میں اکثر الفاظ "ڑ" کے بجائے "ڑ" سے ملتے ہیں -
 یہی اس دور میں مستند صورت تھی - آج بھی اہل پنجاب اور یوپی کے قصوبوں
 میں "ڑ" کا استعمال اسی طرح ملتا ہے -
 آبرو نے حرف نفی "مت" اور "نہ" کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۲۳ دو
 حروف نفی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے - ممکن ہے اس دور میں
 عوام میں بونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہیں سے سند لی ہو - آبرو کے ہاں اس
 کی صورت یہ ہے :
 عیب ہے غیر سے ایسا نہ مل مت نہ مل اس میں آبرو کے محط

بھلا ملتا نہیں تو مت نہ مل پر خوش رہ ہم میں
 کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ سرے دل کی خلاصی ہے
 بعض الفاظ جو آج مولت بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکور استعمال ہوئے
 ہیں - اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا - یہی صورت اس دور کے
 دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے - "نوجہ ، جان ، باس ، سیر" مذکور ہاندھ
 گئے ہیں -
 آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے
 طریقے سے وضع کیا ہے - مثلاً :
 ع ہر مل گئے تو سلام علیکی تو ہے ضرور
 ع تیری چشم سید کرنی ہے عاشق ساتھ کافریاں
 ع آبرو کوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو
 اسی طرح خالص اردو طریقے سے منکرین ، گودائی (گورا پن) ، چھٹکی (چھوٹی)
 وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں - اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر
 کی داستان "مہر افروز و دلبر" میں بھی ملتے ہیں -
 آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اردو عبارت میں کثرت سے استعمال
 ہو رہے تھے - مثلاً :
 فارسی حرف ہر : ع تو گلزار آتش کیا ہر خلیل
 فارسی حرف در : ع کیا کوئی ایسا نہیں در جہاں
 فارسی فعل خواندن : ع ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح
 آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور
 ریختہ گوئیوں کو مشورہ دیا :
 وقت جن کا ریختے کی شاعری میر صرف ہے
 ان سنی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے
 جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
 نغو ہیں گئے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے ۲۵
 فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی - ناجی
 کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا -
 آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور یکرو وغیرہ کے ہاں
 بھی یہ صورت نہیں ملتی - اس تبدیلی سے اردو اظہار بیان فارسی اثرات سے
 مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی -

آبرو ایک سنجیدہ اور باشعور شاعر تھا۔ اس نے زبان کو سلیقے، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا۔ اردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں۔ اگر آبرو (م ۱۱۳۶/۱۷۳۲ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع

لیکن زبان مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۲۔ مجمع النوائس (قلمی) : مولانا نسبتی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۳۷۶ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان۔
- ۳۔ تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع۔
- ۴۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔
- ۵۔ نکات الشعرا : ص ۹۔
- ۶۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۷۔ سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۹ع۔
- ۸۔ مخزن نکات : ص ۵۹۔
- ۹۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع۔

- ۱۰۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۹۵۔
- ۱۱۔ تذکرہ بے جگر : (قلمی) ص ۲۵ ، انڈیا آفس لائبریری لندن۔
- ۱۲۔ تذکرہ ہندی : ص ۷۔
- ۱۳۔ تعین زمانہ : مطبوعہ "معاصر" جلد ۲ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، پٹنہ ، بہار۔
- ۱۴۔ دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ۔ سنہ ندارد۔
- ۱۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع۔
- ۱۶۔ چمنستان شعرا : ص ۲۲۶۔
- ۱۷۔ مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع۔
- ۱۸۔ ایضاً : ص ۳۸۔
- ۱۹۔ چمنستان شعرا : ص ۵۵۷۔
- ۲۰۔ ایضاً : ص ۵۱۔
- ۲۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع۔
- ۲۲۔ مجموعہ نغز : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸۔
- ۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۲۴۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، مرتبہ افسر صدیقی امرہوی (جلد اول) ، ص ۱۴۹ ، کراچی ۱۹۶۵ع۔
- ۲۵۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ - ۴۰ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۲۱۰ ص "شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرابتی و ہم شاگرد فقیر آرزو بود و در فن ریختہ استاد بے مثل است۔"
- ۲۱۰ ص "در شعر پارسی ہم زبان درست داشت۔"
- ۲۱۲ ص "عمرش از پنجاہ متجاوز خواهد بود کہ بآسیب پائے اسپ پائے حیاتش فرو رفتہ۔"

رکھی ان میں ناجی، مضمون، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں انہیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جنرل ہند شاہ کے دوسرے سال جب دیوان ولی دلی آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔^۱ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں اکیس سال تھی، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لکھے، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کر کے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے۔ حاتم نے آبرو، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں^۲ بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استاد کی دھوم بہت بعد کی بات ہے۔ اسی لیے ہم اس دور میں، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی، مضمون اور پکرنک کا اور پھر دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے۔

مجد شاکر ناجی (م. ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء) دلی کے رہنے والے تھے۔^۳ وہ وہیں پیدا ہوئے، ہلے بڑھے اور وفات پائی۔ مجد تقی میر نے، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چیچک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے۔^۴ قائم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انہیں دیکھا تھا۔ ظریف الطبع انسان تھے۔^۵ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عمدة الملک امیر خان انجم کی صحبت میں نکھرا تھا۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

تم اپنی مہر میں اب تربیت کرو جس کو
ہو اس کا ہوش جدا، ذہن اور ذکا اور ہی
غزل کے ایک شعر میں بھی انجم کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے :
نواب امیر خان کی باتیں ہیں شعرِ ناجی
دعویٰ کو سونپی کے ایک ہی گواہ ہیں ہے

ناجی، امیر خان انجم کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اردو تحریک، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کر کے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار، فارسی کے بجائے، اردو میں کرنا چاہتا تھا۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اردو کے رواج کی تحریک تھی، اسی لیے اس کے مزاج میں اردو پن اور ہندوستانیّت زیادہ ہے۔ جیسے جیسے اردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے ہست شہرہ فارسی کا
ایہام گو شعرا کا کلام آج بھیکا، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے۔ اس میں اظہار کا کچا پن محسوس ہوتا ہے۔ اس میں لفظِ تازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں بامعنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی ناگزیر حصہ ہے جیسے کسی تناور درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں، شاکر ناجی، شرف الدین مضمون، شاہ حاتم، مصطفیٰ خان یک رنگ، احسن اللہ احسن، شاہ ولی اللہ اشتیاق، سعادت علی امرہوی، میر مجد سجاد، بیتاب، میر مکھن پاکباز، کمرین، عارف الدین خان عاجز، فضلی اورنگ آبادی اور عبدالوہاب پکرو کے نام آتے ہیں، لیکن وہ شعرا جنہوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

ناجی^۶ میں ملتے ہیں۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ایک مدت تک نواب عمدة الملک امیر خان بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی“۔ ناجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطہ، پٹنالم) میں موجود ہیں۔^۸ سعادت خان ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔^۹

ناجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ”جوانی میں دنیا سے گزر گئے۔“ ۱۰ء بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے۔ ۱۱ء نسّاخ نے سال وفات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۱۶۹ء دیا ہے^{۱۲} جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں میر نے انہیں مرحوم بتایا ہے۔ اس لیے ناجی کے سال وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینا ہوگی۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابل توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے آبرو کا سال وفات (۱۱۸۶ھ/۱۷۷۳ء) اپنی غزل کے ایک مصرع ”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر“ سے نکالا ہے۔ اس کے معنی یہ ہونے کہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۳ء میں ناجی زندہ تھے۔ ناجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے۔^{۱۳}

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں ناجی زندہ تھے۔ اس کا ثبوت خمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنہیں قاسم نے اپنے تذکرے^{۱۴} میں نقل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱-۱۱۵۲ھ (۱۷۳۹-۱۷۴۰ء) تک ناجی زندہ تھے۔

(۳) میر نے ناجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ میر نادر شاہ کے حملے کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ء میں دلی آئے۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ء میں یا اس کے بعد ہوئی ہوگی۔

(۴) حاتم نے ناجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۳۷ھ، ۱۱۴۲ھ اور ۱۱۵۵ھ میں لکھیں۔ ۱۵ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲-۴۳ء میں زندہ تھے۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے۔

(۶) نواب امیر خاں انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں قتل ہوئے۔ ”نعم عمدہ“ ۱۶ سے سال وفات نکلتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چوہ مہننے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں۔ انجام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے۔ ۱۷ء اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر ۱۸ بڑھیں جس میں اس جھگڑے کی طرف، غزل اور انجام کے مخصوص مزاج کے ساتھ، واضح اشارہ ملتا ہے :

کیوں شہید عشق کے ثابت پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم سیب یارو یہ سوزا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعہ تاریخ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب آسان ہے۔ بادشاہ وقت عہد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ”تاریخ مظہری“ میں ان الفاظ میں آیا ہے :

”اے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی، لیکن آخر عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو دیوان خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز کنار کے حملے سے قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا۔“ ۱۹

اس صورت میں جب بادشاہ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آہ و فغان کرنا مصلحتِ وقت کے خلاف تھا۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ انجام کے متوسل بھی تھے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو عتاب شاہی کا شکار ہو سکتے تھے۔ فرخ سیر نے ایک ”سکھ“ لکھنے پر جعفر زلی کو قتل کرا دیا تھا۔ بادشاہ اس واقعے کو چھپانا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے۔ ان حالات میں ناجی کیسے مرثیہ یا قطعہ تاریخ وفات لکھتے؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں، جیسا کہ ”نکات الشعراء“ سے معلوم ہوتا ہے، وہ زندہ نہیں تھے۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے ہوا۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۳ء کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے۔ اس لیے ناجی کا سال وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء قیاس کیا جا سکتا ہے۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزال تھے، ہجو گو تھے۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ”اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا۔“ قائم نے یہ لکھا تھا کہ ”اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا۔“ گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی۔“ ۲۲ میر، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کر کے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی۔ دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا، کمیاب تھے۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کر کے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی۔ اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے۔ اس میں نہ ہجو ہے، نہ مزاح ہے، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہتے ہیں۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمانِ شاعری ہے۔ یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :
ریختا ناجی کا ہے محکم اساس بات میری باقی ایہام ہے
ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم کون ہے سلیقہ ناجی
بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن مر گیا پر نہیں ہوا فانی ہنوڑ

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان پرشے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چسپاک سوار کس کی بچلی ہوئی ہے شاگرد
گچھ صرمی سا سیکھا تھا بے طرح کا کاوا
قوس قزح سے چرچا کرنا تھا تجھ بھو اب کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسماں کا
قرآب کی، سیر باغ پہ جوئی قسم نہ کہا
سیپارہ کیوں ہے غنچا اگر تو ہنسا نہ تھا
رقیبوں سے سرے اے جان جان تجھ کوں گرچہ ہے خوبشی
ولے پرگز روا نہیں ان سگوں اوپر گرم کرنا
سوئی آکر لگا تھما کات اوس کے
در در اوس کیوں کہے سین گوش ہوا
بار کی رائوں اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
مت لگا ہاتھ اوسے تکیہ ہے اس درویش کا
محبت میں علی کی دیکھ ناجی
ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
کچھ نہ سمجھا میں کا سونا ہو ہے یا سونے کا میں
مال احمق کا کحل ہٹے نے کھایا موسم موسم

ہو مریدوں میں نصیر الدین سا گل
سوز دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
حشر میں ہاں باز ہے ناجی
بند عمل جانیں گے سفر کی طرف
امردی پیارے کی ہوئی ہم میں جدا مکتب میں صرف
اب تو خط نکلا، سنیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
خط کی خبریں عبث اڑاں ہیں
باتیاریں اوس کی سب ہوائی ہیں
قطر دین کے نام میں ناجی کو نعمت دے الہ
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکلی ہے وہ
شیریں لباب کا فرماں لانا بجا ہنسی نہیں
ہو کوہ کنز سا عاشق سر پر چاڑ جب لے
ناجی دہن کو دیکھ سخت مختصر کیا
گسرچہ - جنت کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں لفظ تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح
طرح سے پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ایہام لفظی ہے، کہیں ایہام تناسیب ہے۔
کہیں املا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا
ہے۔ کہیں ابتذال کو چھپانے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے۔ کہیں لفظوں
کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ شاید ہی ایہام کی کوئی ممکن صورت
ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ ان اشعار کو پڑھنے
ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری
اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس
قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن
میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر ہویکی اور بے مزہ ہو چلے
گی۔ اس دور کے افق پر جہاں ایہام کی شفق بھول رہی تھی، ناجی ایک ایسے
پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو
کائنات سمجھ کر انہی پرواز کا تماشا دکھا رہا ہے۔ اپنی غزلوں میں ناجی
ذہین، طبع اور ظریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا سستری نظر آتا ہے
جو ہمیشہ ایک ہی چیز بناتا ہے۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی
سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں۔

”نخمس“ کے یہ دو بند ۲۴ پڑھیں جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر
دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس برس اونس کو بیتے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوں کی جیتے تھے
شرابیوں گھر کی نکالے مزے سے بیتے تھے
نگار و نقش میں ظاہر گویا کہ جیتے تھے
گلے میں ہیکلیں، بازو اوپر طلا کی سال
قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں، نہ کھانا تھا
ملے تھے دہان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دوکان، نہ غلہ و بقال

اس نخمس کا ناجی، ایہام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے۔ دراصل
ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ اسکان تھا جسے ایہام نے چاٹ لیا۔
موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور ”عشق باز“ کی
شاعری ہے۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں — ایک طوائف اور دوسرا لڑکا۔
طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں کھل کھلتا، دھومیں
مچاتا، ستم ڈھاتا، بانگین دکھاتا نظر آتا ہے۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور
یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو، مینا ہو، زر ہو اور ساق شوخ
بہتر اس سے نہیں قسم ایمان کی ناجی کو مراد
قسم کیفی کی میں لڑکا نہیں پاؤں تو اے ناجی
کہاں جیوے برنگ ناگ جن کے جنم کھوئی ہے
اس معشوق کو رام کرنے کا ہنر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :
خوبصابت کے رام کرنے کا آیا ہنر ہمیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام سے امرد ہرستوں کے چڑھے چونکے
میں اوس کوں پیچ دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاسا
ہنات و قند و مصری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
ولے ناجی لونڈے کوں میں ہوسلاتا ہوں گئے سے

یہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی۔ اسی ”اوباشیت“ سے ، جو ہند شاہی دور کی روح میں رچی بسی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے نغش و نگار بناتی ہے۔ اس دور کے لڑکے سے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے چلیے :

مجھے وسواس آتا ہے گلے ملتے سیتی اوس کے
کہ بانکا ہے ، نکھٹو ہے ، ستم گر ہے ، شرابی ہے
ناجی اس میں چھپے نہ کوئی چوری
ہے کھیلا چہل ، بڑا چھندی
ہوے کے وقت ناجی ایسا ترش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہو گئی ہے جیہ کھٹی

ان میں کوئی سنار کا لڑکا ہے ، کوئی نانپائی کا ، کوئی میتھ پسر ہے ، کوئی ظفر خاں ہے ، کوئی رمضانی ہے۔ یہ رمضانی تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ”مرقع دہلی“ ۲۳۴ میں درگاہ قلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے۔ ہند شاہی دور میں امرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرز عمل سمجھا جاتا تھا۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں ، ہاؤ ہو اور ناؤ نوش میں بھلانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا۔ یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زمانہ پن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے۔

یہ امرد پرستی عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبہ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسل انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں ٹکے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بچھتے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسل انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی۔ اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائش جال بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی عشقیہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا ہندی (Fetishism) ہے جو چادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع ”قیامت ہے جھمک بازوئے تعویذِ طلائی کی“ ع ”سر اوپر لال چیرا اور دہن جون غنچہ“ رنگیں۔“ کبھی قیامت قیامت ڈھاتا ہے ، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسف مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشم سید دل کو عقاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مڑگل نشتر قصّاد کا کام کرتی ہیں۔ آبرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلہ مقصود ہے۔ چہرہ در یتیم کے مانند صفا ہے۔ لب مثل مسیح جان بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مانی و بہزاد اپنے گھر کی طرف پھر جاتے ہیں۔ غمخور آنکھوں کو دیکھنے والے ساغر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاہِ ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے :

قیامت قامت اس کا جتنے دیکھا سو ہوا بسل
مگر سر تا قدم تیغِ سلیسانی ہے یہ لڑکا
نستِ موزوں ہے اس کا مثل الف
دہن اس کا ہے سم کے ماسنسد
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے ہمار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گوگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ پانی نہیں جاق
کمرے میں بال وے ، پر خیال میں میرے نہیں آتی

دہن اور دہن کا تعلق براہ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاقی مضامین سے ہے اور دوسری کا مضمون یابی سے ، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالوں دونوں اثرات کو وہ ابہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت بنتی ہے ۔ پہلے اخلاق مضامین کی نوعیت دیکھیے :

بلند آواز سے گھڑیاں کہتا ہے کہ اے ظالم
کئی یہ بھی گھڑی تجھ عمر میں اب لگ نہیں چیتا
غم نہ کھنا روزگار کا ناجسی
گر ہے پروردگار سے مطلب
گر سلیباب کا تخت دیب مت لیے
کہ سب آخر کور چائے گا برہاد
جرموں کی روسایں غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساری اپنی کھوتا ہے وہ تو سو کر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھ اے بدمست پتھر میں نہ کر شیشے کون چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک ہوسہ دے تو اور لالچ ہے پھر جاری
کہ ہر قانع کون عزت پشتر طامع کے تائب ذلت
روح جلوا تب کرے جب تن کون دے پہلے گداز
ایک جز رہتی ہے فانوس اور گل ہرتی ہے شمع
بجر وحدت میں نہ رکھ ہرگز قدم ایک خضر بین
پانوں پھسلا پھر نہیں تھمتا خیال اندیش کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ناجی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دینا اسی لیے نصیحت و اخلاق مشورہ بھی بناوٹی معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام مانے کی طرح یہاں بھی ناجی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو کھلا رہا ہے

ناجی کے ہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو بیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی دقت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، قبول کشمیری اور بیدل وغیرہ کے ہاں ماتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے غلبہ نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ ناجی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہی ہوں گی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ساری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر بھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں ناجی اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے ہر دم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار جو ہم سے جدا نہ تھا
یوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا
نمکین حسن دیکھ کر پی کا
رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا
سب مل اس کور کہیں مبارک باد
نام پوچھا گیا نے ناجسی کا
جستے دیکھا اوسے نظر بھر کر
بھر کر اس کور نہ اپنا بوش ہوا
ہوئی ہے صبح تک مکھڑا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
اگر ایک پھر کون مجھ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا
دیکھ بلبل یہ گردش افلاک
گل نے اپنا کیا گریبان چاک
لے جا ہے شہر شہر بھراوے ہے دشت دشت
کرتا ہے آدمی کور نہایت خراب دل
مہربانی میں ہوں یا غصے میں
بیاری لگتی ہیں یار کی باتیں
نہ سیر باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
یہ دت بہار کے اے یار یوں ہی جاتے ہیں
جنت کو خوبیاں سے آشنائی نہیں
وہ تو ڈوبے ہوئے ازل کے ہیں
ملنے تھے دم بدم ، وہ زمانے کیدھر گئے
وہ بانگین ، وہ طور ، وہ زمانے کیدھر گئے
کہاں میں تم کو پہنچی ہے روایت
کہ عاشق ہر ستم کرنا روا ہے

کیا فردا کا وعدہ سرو قد نے

قیامت کا جو دن ستے تھے کل ہے

چلا جب روٹھ بیدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر

کہ اے ظالم برستے میں بھی کرتا ہے سفر کوئی

اور ناجی کو کون کون دے ہے جواب

در پہ تیرے اگر صدا نہ کرے

ہند کی زلف میں ناجی کا نکلتا نہ ہوا

ہا بہ زنجیر ہونی محکوم یہ حب الوطنی

بری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے

چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقت تماشا ہے

تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جاں

زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں ناجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھنک بھی شامل ہو گئی ہے، لیکن یہ اشعار ایہام گو ناجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو ناجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام برستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف میں نہ لا سکا۔

ناجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب، لغت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام گوئی میں مدد مل سکتی تھی۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے۔ اس کے اشعار میں، ایہام کے باوجود، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ لیان سے باہر ہے :

سب سن کر بیاں ہوا ہوں ہرا کچھ حال نہ پوچھ نوکری کا

ایک شعر میں روشن اخترؒ شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :

ہے فتح اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر

دکن تلک بچاوے گر ہو مدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک مہرے سے زیادہ نہیں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ مہرہ ہی

نہ پٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت

مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خیر

بڑے بڑے ارکان سلطنت گوشہ نشین ہو گئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے

ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بچا ناجی جو ہوں عزت نشین ارکان ہند

دور اعدا کا تصرف متبادل سب صرف خاص

اس دور میں ڈوم ڈھاریوں، قوالوں اور کلاوتوں کی بن آئی تھی۔ لال کنور کے

سگے بھائی خوش حال خاں کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب

عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خاں سدا رنگ کو (جس کی مدح

میں آبرو اور ناجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا۔ ۲۵

قلعہ میخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو مالا شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس میں مت بولو

حل کی زینت اوس کی بہت وہ پیاری کا بھائی ہے

ہوا معلوم خم خانے میں تریا راج ہے بے شک

ہر ایک سجدے میں مے پاں دختر رز کی خدائی ہے

ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بساط ہند پر جتنے مہرے

اور اراکین سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب

خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

بساط ہند میں بے زور ہوں مہرے جتنے دیکھے

ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شہ کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جا بجا سبزہ، تماشا، باغ اور معشوق و مے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

یوں تو ناجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن

سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ

تھی کہ ناجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی۔

دوسرے آبرو، ناجی کے لیے ایک ”اثر“ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اثر دیوان

ناجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے۔ خاصی بڑی تعداد میں ناجی کی غزلیں آبرو

کی زمینوں میں ہیں۔ ناجی نے آبرو کے کئی مصرعے تضمین کیے ہیں۔ آبرو کی

غزلوں کے قافیوں کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی ناجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفہ توحید سے پیش کیا ہے۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی، اب آبرو نہیں رہا تو ناجی کی شاعری بھی رک گئی ہے۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے۔ غرض کہ وہ شاعر، جس کا اثر سب سے زیادہ ناجی نے قبول کیا، آبرو ہے۔ ناجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا :

جسے دعویٰ ہو ہم میں ہمدمی کا شعر میں ناجی

اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے ناجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٰ استادی کو آئینہ دکھایا۔

ناجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پُر گو شاعر تھے۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں، فردیات بھی۔ قصائد بھی ہیں اور سرائی بھی۔ غمخس بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی۔ قصائد میں ناجی نے براہ راست فارسی اسانڈے سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی فضا، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات اہام میں نظر آتے ہیں۔ ان قصائد میں زور بیان بھی ہے، نازک خیال اور معنی آفرینی بھی۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی فارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ اہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے۔ ناجی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے۔ قصیدہ براہ راست مدح سے شروع ہو کر دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ چھ قصیدے اسیر خان اہام کی مدح میں، ایک قصیدہ نوازش علی خان کی مدح میں اور ایک غمخس نعمت خان سدا رنگ کی مدح میں ہے۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے۔ قصائد میں جس سہارت و قدرت کے ساتھ ناجی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابل ذکر بات ہے۔ ایک قصیدے میں ”اور ہی“ کی ردیف کو بڑی فنی چابک دستی کے ساتھ نبھایا ہے۔ ناجی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں۔

دیوان ناجی کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے اہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں فنی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قدیم بیاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر بھی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ سرائی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت مقرر نہیں ہوئی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں تنگی دامن کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جاسکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مفید مطلب بھی ہو جائے۔ مرثیے کی یہ ہیئت ناجی کی ایجاد اور تاریخ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابل توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ”غزال“ کی جمع ”غزائے“ بنائی ہے۔ ع :

”غزائے دیکھ او سے گئے چو کڑی بھول“۔

(۲) ”سجانا“ مصدر سے ”سجایا“ ماضی مطلق بنایا جاتا ہے۔ ناجی نے

”سجایا“ کے بجائے ”سجا“ ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :

”کہہ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کتنے سجا“۔ مضمون کے ہاں بھی

یہی صورت ملتی ہے، ع : ”سجن جب سے تم لال چیرا سجا“۔

(۳) علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ کا استعمال دکن، ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شمال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے۔ ناجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ استعمال کی ہے، مثلاً ع: ”کھڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد“ یا ع: ”یہ کم کی مصلحت ہے اے شہرِ حسن“۔

(۴) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو ریختے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے بگڑے شاعر یعنی مرثیہ گوئیوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ ناجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع: ”چمکنی تھی وہ بجلی میں کناری اس کی در“ دامن“۔ (۵) ”کبھو“ کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار ناجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع: ”کبھو سستا ہو یا سہنگا نہیں موقوف غلے پر“۔ مضمون کے ہاں بھی ”کبھو“ کا استعمال ملتا ہے۔

(۶) ناجی نے ایک جگہ ”سجدہ“ سے ”سجدتیت“ بنایا ہے ع: ”سجدتیت کا مزا ہم تھا کہ نادانی تھی“۔ یہ وہی رجحان ہے جس سے آگے چل کر بے شمار الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے، آبرو کے بعد، شاکر ناجی اس دور کا اہم شاعر ہوئے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں سچی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا۔ ناجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو، اس ابتدائی دور میں، ایک اعتدال بخشا۔

ایام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع) ہے۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

اف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعہ تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱ - ۲۷۲)، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضمون شہرہ تیرا طرح ایام کی جب میں نکالی
مضمون جاج مٹا کبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے تھے۔ ۲۶ اپنے دو شعروں میں اس نسبتِ جدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :
کریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید
لب شیریں سے دے مضمون کو میٹھا کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا
شروع جوانی میں شاہجہاں آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ ۲۷ ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی۔ مرنے کے وقت دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے۔ ان کی باتیں سن کر مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی۔ ۲۸
شور عشر سبقتی واعظ نہ ڈرا مضمون کو

ہجر کے صدسے اٹھاتا ہے، قیامت کیسا ہے

مضمون، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو انھیں ”شاعر بیدانہ“ کہتے تھے۔ ۲۹ طبعاً ظریف، ہشاش بشاش اور محفل آرا تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے۔ شفیق نے دیوان میں تین سو شعر بتائے ہیں۔ ۳۰ مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے پہلے چھ لفظوں سے ۱۱۳۷ھ (۳۵ - ۱۷۳۴ع) برآمد ہوئے ہیں ع: ”کد موئے ہے ہے میاں مضمون کہا“۔ قائم نے مخزن نکات میں لکھا ہے کہ ”مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت“ یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا۔ مخزن نکات اس کا تاریخی نام ہے۔ اس حساب سے ۱۱۵۸ھ نکلتے ہیں۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی یہی سنہ دیا ہے جو غلط ہے۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورتِ بیاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا جانا شروع ہوا۔ (دیباچہ دستور القصاص، ص ۵۹، رامپور ۱۹۴۳ع)۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ع ہے۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سال وفات ۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع کی نشاندہی کی۔ (ج - ج)۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

دردِ دل سے جس طرح بیمار اٹھتا ہے کراہ
اس طرح ایک شعر مضمون بھی کہیے ہے گاہ گاہ

مضمون کا دیوان نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب کوئی لیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دانشین ہیں ۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کوئیچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعتِ ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

کرمے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج
مضمون شکر کر کہ ترا نام من رقیب
غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے
کرنا تھا نقش روئے زمیں پر ہمیں مراد
قالی اگر نہیں تو نہیں پوریا تو ہے
نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں
گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی
ترا مکہ ہے سرچشمہ آفتاب
نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

تاریخِ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں ۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلے ۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہہ رہے ہیں ۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا ۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت گل رخسار کا ہوا رنگ زرد
سجن جب سے تم لال چیرا سجا
خوبوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
دل سرد ہو گیا ہے جب سے پڑا ہے ہالا
جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ
نہ دیتا غیر کو نزدیک آنے
اگر ہوتا وو لڑکا دور اندیش
کہا طفلان کی خاطر رختہ کو
وگرنہ شعر کہتا فارسی کا
بکے ہے اس قدر واعظ شب و روز
لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

یہاں وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبرِ ایشوب کیا ، گریہِ یعقوب کیا
میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہو سب سے اے جدا کر کے
چلا کشتی میں آگے میں جو وہ محبوب جاتا ہے
کہو آنکھیں بھر آتی ہیں کہو جی ڈوب جاتا ہے
یہ میرا اشک قاصد کی طرح اک دم نہیں تھکتا
کسی بیتاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
بار کے قول کو نہیں ہے قرار
اس سنی دل کوں بے تسراری ہے
گر حرفِ حق زباں سے ہماری کہو سنے
احوال اپنا دیکھ کے حلاج سر دھنے

کیا سجدہ بلبل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک سو گل بے وفا اور تس پہ جسور باغبان

یہ اچھے، صاف ستھرے، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت یونہی بنتی، بگڑتی اور بدلتی ہے۔

مضمون اپنے نخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعت ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مت کر، اِتی تعریف لڑکوں کی
کہ ان باتوں سے مضمون ترا اسلوب جانا ہے
اگر پاؤں تو مضمون کوں رکھوں باندھ
کدروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہات
کیا ہوا جو خط مرا پڑھتا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون کو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی محمد شاہ کے عہد میں دلی آئے تھے، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دلی نے چھین
کوئی کہے جا کر محمد شاہ سو

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۳۶ھ، ۱۱۳۷ھ اور ۱۱۳۸ھ کی کہی ہوئی 'دیوان زادہ' میں موجود ہیں۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ مجموعی خوش گو شاعر تھے۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلیقے کا پتا چلتا ہے۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اور
ریختہ اس کو ہوا جادو مرا

مصطفیٰ خان پکرننگ بھی مضمون کے معاصر اور انہیں کے طرز میں شعر کہتے تھے۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ "اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحت، بیان اور تازگی مضامین اس سے زیادہ ہے۔" ۳۱ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے ۳۲ میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر ۳۳، گردیزی ۳۴، قائم ۳۵، شفیق ۳۶ نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود پکرننگ نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے :

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح مصطفیٰ خان آشنا پکرننگ ہے

پکرننگ، خان جہان لودھی کے لیبرہ اور محمد شاہ کے منصب دار تھے۔ ۳۷ صاحب دیوان تھے۔ قائم ۳۸ نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا ۳۹ نے لکھا ہے کہ "اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا۔" اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر ۴۰ کی نظر سے پکرننگ کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۴ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ پکرننگ کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکا۔ آبرو نے اپنے دیوان میں پکرننگ کا ذکر کیا ہے :

آبرو پکرننگ نے تفسیر اس خط کی لکھی
صفحہ سادہ رقم ہونے میں قرآب ہو گیا
سخن پکرننگ کا سب گانٹھ باندھ
کہ یہ گوہر ایسے بھر آبرو کے
فائز نے بھی پکرننگ کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

فائز کو بھایا مصرع پکرننگ اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں
ایک شعر میں پکرننگ نے مرزا مظہر جانجاناں کا ذکر کیا ہے :
پکرننگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر ما اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں

پکرننگ کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ء میں، مضمون کی ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ء میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء میں، فائز کی صفر ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء میں ہوئی۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ہم عصر پکرننگ کی وفات بھی آگے پیچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظاہر اور ان کے زیر اثر ”ردِ عمل کی تحریک“ میں نظر آتا ہے۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد یکرنگ کے بعض اشعار پڑھ کر ناز، دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی۔ یکرنگ کا کلام اسی تبدیلی کا قیاس ہے۔ جب ہم یکرنگ کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں پر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
چاہتا ہے کہ کہے عشق کی باتیں یکرنگ
کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
کیا جانے وصالِ ترا ہو کسے نصیب
ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے
میرا صبر و قرار جاتا ہے
محبت کا عجب یکرنگ ہے رنگ
کبھو عاشق، کبھو معشوق ہیں ہم
نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
نہ مجھ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے
خیالِ چشم و آبرو کر کے تیرا
کوئی مسجد گیا، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ یکرنگ کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے۔ اسی لیے مضمون کی طرح یکرنگ کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

مجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے مت بوجھ پیارے اپنا دشمن
کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
ہارسائی اور جوانی کیوں کے ہو
ایک جا کہ آگ پانی کیوں کے ہو
لگے ہے جا کے کانوں میں بتوں کے
سخن یک رنگ کا گویا گہر ہے
مجھ کو معلوم ہوں ہوا گل سے
پھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
جداؤ سے تری اے صندلی رنگ
مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ دونوں رنگِ سخن یکرنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں۔ یکرنگ ادھر بھی ہیں ادھر بھی۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انہیں آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے۔ عبوری دور کے شعرا کا یہی مندر ہے اور یکرنگ اپنے سارے ایہام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں۔ یکرنگ کی زبان صاف ہے۔ محاورے کی رچاوت اس کے کلام میں مزا دیتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی برجستگی و بے ساختگی کے باعث سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ اشعار، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں، پڑھیے اور دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کوئی دشمن بھی ہوگا اپنی جان کا
ع سب خویاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
ع ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
ع نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
ع کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
ع زندگی کس کو جہاں میں کہو در کار نہیں
ع سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے
ع مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبانت دے کر ہمارے احساسات و خیالات کی ترجمانی کرتے لگتے ہیں۔ یکرنگ کے کلام میں اسی لیے ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

نہ کر گوہر سیتی ہرگز برابر اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا
 آبرو و ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء)
 ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبول عام رجحان کے زیر اثر سراسر ایہام میں
 ڈوبا ہوا ہے۔ وہ عہد شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحب دیوان تھے۔
 تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام
 کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے
 گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ”یہ ابیات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے
 بعد سامنے آئے“ ۳۱ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر
 سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سالے چند
 زین پیش چشم از نظارۃ دنیا پوشید۔“ ۳۲ گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/
 ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق
 کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۲ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ”سالے چند“
 سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی
 ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء کے لگ بھگ ہونی ہوگی۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی
 امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔
 ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی
 روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے
 شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور
 کے مقبول رنگ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے،
 پھیلاتے، بڑھاتے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور
 میں ہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انہوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے
 بہتر طور پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا
 ہے۔ احسن کے رنگ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

کھول کر بندہ قبا دل مرا غارت کیا
 یہ حصار قلب دلبر نے کھلے بندوب کیا
 چمکنا زلف مشکیں میں ہر ایک در گوشواروں کا
 گھٹا کی شب بسات اندر تماشا ہے سناروں کا
 آونا خط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلیل
 دیکھنا اس کا نہ ہو یارب نصیبوں میں لکھا

اے میاں کٹ موئے کمر سے ہم
 کیسی تلوار درمیان ہے آج
 نگہ کی تیغ کج سے کٹ گیا دل
 نین سے چاہتا ہے خسوں پہا دل
 صبا کہو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
 کہ کر کے قول پرسوں کا گئے برسوں ہوئے برسوں
 معاً اوس دہن کا بون کھلا ہم پر تبسم سے
 کہ ان میٹھے لبان کوں یہ جگہ بو سے کی خالی ہے
 کوئی تسبیح اور زنا کے جھکڑوں میں کیا بولے
 یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے
 آگ سی میرے دل کو لگتی ہے
 جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے
 یہ مضمون خط ہے احسن اللہ
 کہ حسن ماہ رویاں عارضی ہے
 اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر ستارہ آہ
 اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات، وہی مضامین اور وہی رنگ سخن ہے جو آبرو و
 ناجی کے کلام میں ملتا ہے۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل
 کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء) کے کلام میں
 نظر آتی ہے۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں، جیسا کہ
 ”گلشن ہند“ میں لکھا ۳۳ ہے، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں۔
 آزاد بلگرامی نے انہیں نیرۃ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب عہد قیہ
 دردمند ۱۱۳۹ھ/۲۲-۲۳ ۱۷۲۳ء میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی
 تعلیم و ترقیب کی۔ ۳۵ اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوٹھے میں
 درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے۔ ۳۶ مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد
 تھے۔ ۳۷ میر نے لکھا ہے کہ ”کبھی کبھی فکرِ ریختہ کرتے تھے“ ۳۸ ایک
 طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف عہد شاہی دور
 کا تہذیبی ماحول۔ اشتیاق نے بھی ایہام گوئی کو ہی پسند کیا۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی اُمرد ، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :
 لڑکوں کے پتھروں کی لگے کیونکہ اس کو چوٹ
 پر ایک گردباد ہے مجنوں کو دھول کوٹ
 دو بالا ہوگی غموری عبت آنکھوں کو ملتا ہے
 پیالہ اور بھی پی لے سجت یہ دور چلتا ہے
 زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آبرو اور اس دور کے دوسرے
 شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہوئے گا لیاؤ قیامت کے دن ہا
 مجھ ہات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
 اب اشتیاق کیا میں کروں راہِ عشق طے
 ایک تو پڑی ہے سانچ دوچے ہانڈ تھک گئے

چمنستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے ۔ ان غزلوں
 میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے ۔

یہی رنگِ سخن سعادت علی امرہوی کا ہے ۔ یہ وہی میرِ سعادت ہیں
 جنہوں نے مجھ تقی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی^۹ اور جن
 کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے
 ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے ۔“^{۵۰} مجھ تقی میر نے ان کا ذکر صیغہ ماضی
 میں کیا ہے ۔ گویا ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے ۔ میر حسن
 نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی ”سیلی سجنوں“ کے نام سے لکھی
 تھی جس میں اُس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم بند کی تھی ۔ سعادت
 کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے ۔ میر سعادت صاحبِ دیوان تھے جس
 کا پہلا شعر یہ تھا^{۵۱} :

وانہ جو سرِ لوحِ ترا نام نہ ہوتا ہرگز کسی آغاز کا ایہام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی امرہوی کے جو اشعار
 ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے :

یار سے جو رقیب لڑتے ہیں
 یہ ہمارے نہ صیب لڑتے ہیں
 پیسے کی طرح داروئے شیشے
 زبانِ محال سے کہتے ہیں پی پی پی

ابنِ زر کے سبب تنہا ہوئے ہیں ۔ رام
 حید ہسوں ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
 ہوش کھو دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں سے پرست
 بس کہ ہوں کم ظرف دو پیالوں میں ہو جاتا ہوں مست
 کیا حید آہوئے دل ، آسوازی سے میاں تم نے
 کمر کی ڈاب نہیں کھولی گویا چیتے کی ڈوری تھی
 کس سے ہو چھوئے دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
 ایک جو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے ہات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے
 کیا جائے ۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا
 کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے ۔ یہی صورتِ یکرو
 کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے ۔

عبدالوہاب یکرو (وفات قبل ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) کا ذکر معاصر
 تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات
 فراہم نہیں کیں ۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لاعلمی کا اظہار کر کے صرف
 اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار مجالسِ ریختہ میں دیکھا تھا ۔ یکرو کے بارے میں
 معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان^{۵۲} کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے
 جو برٹش میوزیم میں ”دیوان مبتلا“ کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ اس کے مطالعے سے
 معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن سنام تھا :

کرو گئے بے وفائی جان جو تم اس طرح سیتی

تو یکرو چھوڑ دہلی راہ تب سنام کون لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جیسی ہو وصلِ ہالسی سے حصارِ پیرہن (ہو) تب

تیرا یکرو سناسی ہے ، نہیں ہرگز سمانے کا

ہالسی ، حصار ، سنام ، سمانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و ہریانہ
 کے علاقوں میں واقع ہیں ۔ یکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور یکرو تخلص بھی آبرو
 ہی کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار یکرو نے اپنے غمخ کے اس بند میں کیا ہے :

مدت سب فکرِ ریختہ میں دل مرا رہا

اب تک مجھے تخلصِ نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو نیز تخلص مرا کہا

یکرو ہوا ہے تب میں مرے رنگ کون جلا

اس مہر کون اولہا کی تفضل کہا کرو

آبرو نے بھی یکرو کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو یکرو کا یہ مصرع

”ترے پیوستہ آبرو کیوں نہ ہوویں مسجد جامع“

یہ غزل دیوان یکرو میں موجود ہے ۔ اسپرنگر نے بھی ایک ”دیوان یکرو“ ۵۴

کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مجھ جان و دل کو لذتِ داغِ جگر دیا

ہر مو میرا زبان ہے شکرِ خدا کیا

لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے ۔ اسی طرح تذکروں میں یکرو کے کچھ

اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ہے دل پہ میرے داغِ ترے ہجر کے کئی

گنتے میں جن کے عمر مری سب گزر گئی

گھر زلیخا کا جا کیا روشن

اللہ کیا نور دیدہ یعقوب

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو یکرو نے اپنا دیوان

مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اُس دیوان میں موجود تھے

جو ضائع ہو گیا تھا ۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ ”کئی مرتبہ اپنی منتخب

غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہو گیا ۔ جب

اس نے دیکھا کہ تدبیرِ تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کر دی ۔ ۵۵

دیوان یکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصرع یکرو ہوا ہے ٹکڑے

اک بار پھر کے گمہ لے اپنی زبان سے کیا خوب

یکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب

اس عاشق کے ایچ ہزاروں کے گھر گئے

یکرو سن آبرو کے سخن رووتا ہے زار

وے عاشق کے ہائے زبانی کدھر گئے

نہیں کہتے وے ہرگز اور کی بات

جو کوئی طالب ہیں یکرو آبرو کے

ہے فیضِ آبرو سب میری نظر بلند اب

کیونکہ نہ ہووے یکرو مجھ فکر کون رسائی

دیوان یکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت

کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے ۔ ایک اپنے استاد آبرو کا اثر ، جس نے

اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا

ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا ۔ یکرو

کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے ۔ یکرو

نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں ۔ یہ

زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ یکرو اسے الفاظ بھی ، جو دکنی اردو کے

ساتھ مخصوص ہیں ، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے ۔ مثلاً لفظ ”نکو“ بھی

یکرو نے استعمال کیا ہے :

کیوں صحبتِ بدان میں نکو روئے بیٹھ کر

بدلے ہے طور غم سنی یکرو کا جی گھٹا

مجھ کون واعظ لکو نصیحت کر

بار جس سے ملے بتا وو فن

لفظ ”نکو“ شمال میں سوائے عید اللہ خان مبتلا کے ، جس نے زمین ولی کی پیروی

میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے ، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر

نہیں آتا ۔

یکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے

شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

رقیباب آگ میں جل کر ہوئے راکھ

جیہی ٹک گرم ہو عاشق نیں گھورا

مست انکھیاں کا دیکھ دہالا

دل مرا ہو گیا ہے متوالا

ہر میں یکرو کے کیوں نہ آیا ہائے

دے گیا مجھ کوں سرو قد بالا

نہیں ہے ریشہ کی بحر کا یار

سجھ مت شعر اس کوں ہارسی کا

گنا ہوں وصف دندان و مسی کے

مزا لیتا ہوں اب تل چاولی کا

کہا اے سچ پر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
 بھارے شوق سیتی دل ہے مالا مال عاشق کا
 گل بدن ہائے ہم سیر کیوں روتا
 ہم ترا لڑکے نہیں لیا بوسا
 جھلکار تجھ دس کی دیکھی ہے جب سین لالا
 گستا ہے رشک سیتی لولو ہوا ہے لالا
 جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کون
 نہیں محتاج یوسف مصر میں ماں باپ بھائی کا
 دیکھ زہرہ جیب کا چارہ زرخ
 گر پڑے شیخ اگرچہ ہو ہاروت
 کیوں ترازو نہ تیرے سڑکال ہو
 دل ہمارا چلا تھا عشق کی باٹ
 آتش عشق میں رہا تھا دھنس
 دل مرا ہے صنم سمندر آج
 کیوں نہ ہوں ماہِ آسماں سے خوب
 دلربا کا ہے نام عالم چند
 لیا ہے گھیر تیرے خال و خطے لعل شیریں کون
 لگا قندھار کوں آکر مگر یہ ہند کا لشکر
 چشم میری ستیں چلی ندیاں
 جب سے بچھڑا ہوں تجھ سے اے سرور
 ماہِ رو آملو ششابی میں
 ہجر میں تن منیب رہا نہیں ماس
 سرو قد تجھ نگاہ گی لوکیں
 سال و ماہ دل میں رہے ہیں سال
 دیکھ تجھ سر میں جامہ ملل
 خوش قدان ہاتھ کو گئے ہیں مل
 ست سیک جانِ شعر بکرو کے
 ہر یک مصراع سرو سوزوں ہے
 پہنچ جانے ہے سرعت میں جہاں تہاں
 غزل میری ہے اے بکرو غزالی

یکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طرزِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے۔ یہی صورت
 یکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے۔ یہ موضوع
 سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی، آبرو، ناجی، اشرف، فائز،
 مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ یکرو میں
 چھوٹی بحر کی غزلیں عام طور پر نسبتاً اچھی ہیں۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری
 کو صنائعِ بدائع سے بھی سوارتا ہے۔ دوہرے قافیوں مثلاً بسیار یار، غمِ خوار
 خوار، اظہار یار، لاچار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر، بار بر، خار خر،
 مار مر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں
 اور ان میں بھی صنتِ ایہام کو استعمال کیا ہے:

جگت کے خویر سارے تری انکھیاں کے مارے ہیں
 کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے تئیں شق
 مچھی بہمِ ہر آبِ پوشید دلوں کے بیچ آتے ہیں
 تمھی ہو شاہِ آب کے اور اے سب مل تری بندق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساسِ ایہام کوئی کی وجہ سے دب گئے تھے
 اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی۔
 یہی صورت عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے۔ لیکن جہاں ایہام جزوِ شعر بن
 جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے
 شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے:

جب کہ پہرا ہے تیں لباسِ زریں
 اک قد آدم ہوئی ہے آگِ بلسند
 حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں
 خوبصورت ہے ولیکن خوشنا، خوش خونیں
 اگر وہ گل بدن دریا پہ نہائے ہے حجابِ آوے
 تعجب نہیں کہ سب پانی سیتی ہوئے گلابِ آوے
 قدرِ دلبران کوں دیکھ خم ہووے
 لشکر کس قدر رسیلا ہے
 بساد سب آوتا ہے عطرِ آمیز
 کس نے کاکل کا پیچ کھولا ہے
 جب قلع شمع رو ہے محفل میں
 سیری انکھیاں منیں اجالا ہے

من سے کاکلی کی تشنگی نہ بچھے

جی کی یہ ناکئی پیاسی ہے

یکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے۔ اس کا ذخیرہ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے۔ یکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے، روایت کی تکرار سے، اسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ یکرو نے، میر سجاد کی طرح، ایہام گوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابل ذکر شاعر ہونے ہونے بھی بقول میر ”ہرچندان فن رنہ“ بن کر رہ گئے، اسی لیے آج یکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے۔

یکرو نے مشن ترجیع بند بھی لکھے ہیں، ترکیب بند خمس میں چند مرقعے بھی کہے ہیں۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ یکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۳ و ۱۲۲۱/۱۷۹۹ء تا ۱۸۰۶ء) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدم رواج کے بعد انہوں نے ”رد عمل کی تحریک“ کے زیر اثر تازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابل توجہ بن گئی۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خاں کے پوتے تھے۔ یہ وہ محمد اکرم خاں ہیں جو بادشاہ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی یحییٰ خاں کے ساتھ کام کرتے تھے۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی۔ علم، طب، فلسفہ، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے۔ ۵۶ میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”جن امور میں دخل دیا، کمال پر پہنچا دیا۔“ ۵۷ دلی میں ان کے گھر پر حفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے۔ ۵۸ میر نے لکھا ہے کہ ”اس کا کلام استاد کے درجے پر پہنچا ہوا ہے۔“ ۵۹ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”میر سجاد ایک مستعد جوان ہے۔“ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گوہوں، آبرو، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں ہی لکھا تھا۔ خواجہ احسن الدین خان بیان (م ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ء) نے اپنی مثنوی ”ردالایراد سخن بہ میر سجاد“ میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انہیں ”قبلہ شعرا“ اور ”شہر استاد“ کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے:

کیا کروں ان کی بزرگی کا یساں

شکر احساب سے مجھے فرصت کہاں

میں سنا ہے یوں کہا سجاد نے

قبلہ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے:

کیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں یساں

مضمون اس کا لے گیا سجاد لوٹ کر ۶۱

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد، ایہام گوئی کے باوجود، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۲ء) کے شاگرد تھے۔ صرف ”سرت افزا“ میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میان مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۳ء) سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ ۶۲ ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میان مضمون سے مشورہ سخن کرنے لگے ہوں۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء)، تذکرہ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) اور گلزار ابرار (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء) میں سجاد کا ذکر صیغہ حال میں کیا گیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد ہیں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے: ”اکبر آباد کی ہرائی بستی میں مقیم ہیں۔“ ۶۳ میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ء - ۱۷۷۸ء) کے درمیان لکھا گیا۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ ”فی الحال قنبر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے۔“ خدائے پاک سلامت رکھے۔“ ۶۴ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”میر سجاد ہرائے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے۔“ ۶۵ جمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ء کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/۲ - ۱۸۰۱ء میں مکمل ہوا۔ ۶۶ شاہ کمال نے لکھنؤ امف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا۔ ۶۷ گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۳ھ/۱۸۰۰ - ۱۷۹۹ء میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر محمد سجاد ”بہت

عمر رسیدہ“ تھے اور وہاں موجود تھے۔ مجموعہ: "غز" (۱۲۲۱ھ/۷-۱۸۰۶ع) اور ریاض الفصحاء (۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۱۳ھ اور ۱۲۲۱ھ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی۔

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان ۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵ ہے۔ قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے۔ ۶۸ اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے "دیوان سجاد" میں بعد کا کلام بھی شامل ہے۔ سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو بنا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انہوں نے بہت کم کہا ہے۔ کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

لکنا ہے خوب کان میں سجاد ہر ایک کے

موتی کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں۔ ایک ایک شعر (فردیات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنہیں حروف تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے۔ ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں۔ ایک غزل میں جب چھ شعر ہو گئے تو ساتویں شعر میں اپنے طول کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا:

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز کاغذ گیا بُڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے۔ میر حسن ۶۹ کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور سیر ۷۰ کو ان کے اشعار میں تہ داری نظر آتی۔

فہ اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک "دیوان سجاد" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں۔ ۴۴۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں۔ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے:

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا پہلے بسم اللہ ہے نام خدا

یہ مطلع انڈیا آفس کے دیوان میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی تیسرے

سجاد ہیں۔ (کیٹالاک: اسپرنگر، ص ۶۳۶، کلکتہ ۱۸۵۳ع) - ج - ج

گردیزی ۷۱ اور شفیق ۷۲ کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے۔ قائم ۷۳ کو ان کے ہاں الفاظ رنگین سے معنی کو اوج سربلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا:

شعر گر چشم وصف میں وہ کہے ہے معنی میں اس کے یوں ایہام

کز تو باور کہ جس طرح دو مغز پسوین توام سبب یک بادم

دیوان سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے، اسی لیے ان کے اشعار میں درد مندی اور جذبہ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے۔ شاگرد سجاد کے ہاں، اس دور کے مذاق شعر میں تبدیلی کی وجہ سے، یہ رنگ ذرا تیز ہو گیا ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آتی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا۔ سارا معاشرہ لبولہاں تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا۔ میرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور "سخن بے تلاش" ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا۔ شاہ حاتم، جو آبرو، نلیبی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے، اپنے

رنگ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے۔ سجاد کی شاعری بھی، بدلے ہوئے حالات میں، اس نئے رنگ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں درد مندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابل قبول ہو گئے تھے۔ اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے

نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے "تلاش" ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہو گیا اور رنگینی بڑھ گئی۔ یہی وہ رنگ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں:

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں

کہہ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیج بٹھائے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اٹھ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آغوش بھی
عصبت کی رکھتا ہے ہوسوں کنار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ ہانہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے ناچار ہاتھ گھینچا
کیا ہوں قاصدِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ کم نما رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
سہیون تک ہمیں غمرا ہی بتلاتے ہیں ملنے سے
زاہد کی گول پکڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شعلے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو، سنجیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ کھل اٹھتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوائے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں اسیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
بھرتے ہو یوں چھوٹے چھوٹے ہم سے
تم کسوائے شمع ہم نے دیکھ لیا
بسکھ دیکھی ہے سنگ دل کی راہ
دیدہ انتظار گئی ہے پتھرا
جل بجھا شمع یہ ہر چند تو کیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کیا کریں پاؤں بھر کہ جنگا، میں
کچھ نہیں آہستہ سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا خمیر شامل ہو گیا ہے۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کاوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقِ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شامل شاعری ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جوائے گا کہیں مارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
بھول ہے دل میں خار سا گڑھا
غنجہ لب بات بات میں اڑتا
ہزاروں فصل گل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجسام نہیں پاتا
آشفہ دلی زلف پریشان سے کہوں گا
جا درد کے تئیں درد کے درماں سے کہوں گا
بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نامِ اللہ کا
میں کیا اس اپنے دل کی گدازی کروں بیان
پتھر کی سل پہ جاوے ہے لگھلا وہ موم سا

غم کیا بوجھار کرتا ہے جوڑی ساون کی دیکھ
ہوندیاں پڑتی ہیں جوں جوں جان اور بھگے ہے رات

اس فصل گل میں جوشِ جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آ بھرا ہے نکل کر تمام شہر
ایک تو خسارِ دشت ہمالیوں میں
دوسرے رات ہجر کی سر پر
آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کبھی مگر
سجاد تو گیا ہے عبث کس خیال میں
مڑے کے جس طرح خنجر لگے ہیں
زیادہ چاہیے کم تر لگے ہیں
میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو کچھ گم ہوا سا پاتا ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے خون نہ ہو
یوں بہار آئے اور جنوں نہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جان گر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وہ افسانہ
قصہ کوتاہ بڑی کہانی ہے
نہیں تو جو سنتا ہے میرا سخن
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دے دے سے مختلف لہجے کو اُس وقت محسوس کیا جا
سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ
لہجہ نہ صرف ایہام گویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر، میر اور درد
کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دودستگی
کی چاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے
جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے
حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے
پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں،
لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں،
اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان
کر دیتے ہیں:

خدا ہی ہمارا لگاؤ ہے یہ عشق کا کہیوا
ہمیشہ ورنہ یہ کشتی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے پھر آگے کوئی پیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر
رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری، رنگِ سخن کی
تبدیلی کے باوجود، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آ گئے تھے:

عشق کی ناؤ ہار کیا ہووے ف جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی
میر نے لکھا ہے کہ ”اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ
کر وجد آ گیا۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا،
چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں“۔ اس عشق میں روح اور جسم
دونوں شامل ہیں۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے
جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا
کھردرے انداز میں ملتی ہے۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی
پتکھڑی نہیں بن پاتی۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے۔ میر کے ہاں جسم
یہی احساس میں تبدیل ہو کر کیفیت بن جاتا ہے۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی
یہ صورت ہے:

ساقِ سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے یہ صاف تر ہے ران
سنے پہ جان صاف تری چوہانیاں نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو جہانیاں
ابرو تلے یہ کانٹا ہلکیں نہ بوجھیں غم
محراب میں نمازی صاف باندھ کر کھڑے ہیں
دیکھ مہدی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آ کسر لگے ہیں پالوں کو
دل کی گرہیں مٹھایاں ابھری ہیں یہ
سخت کائناتوں سے کو، نہ ہستاب کہو
کیوں لپٹی ہے زلفِ گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

دکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شال کے ابتدائی دور کی
شاعری میں، خصوصاً ایہام گویوں کے ہاں، محبوب لڑکا ہے۔ شال کی غزل
میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس
دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے۔

ف۔ دیوان سجاد (الذبا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے: ”عشق کی
ناؤ ہوئے کیا کہیوا“ اور نکات الشعرا میں جسے ادھر درج ہے۔

بہشتِ مجموعی سجاد اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔ وہ ایہام گوئی اور سخن بے تلاش کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کر کے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آبرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر، میر، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابل ذکر شاعر ہونے ہونے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔

آبرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں۔ ایہام گوئی شال میں اردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا۔ آبرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرت استعمال سے اس رنگ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی نادر شاہ کے حملے کے بعد معاشرے کا انداز فکر بدلا، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور نیا رنگ سخن، جسے ”سخن بے تلاش“ کا نام دیا گیا، اس کی جگہ لینے لگا۔

ایہام گو شعرا نے بہشتِ مجموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں۔ ایہام گویوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کر دیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے۔ جیسے بچوں کے نقوش، انسانی ذہن پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا۔ بہت سے امکانات، جو اس دور میں دے دیے اور سمجھے سمجھے سے تھے، آئندہ دور میں ابھر کر کھل گئے اور اردو شاعری کا مزاج، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس کمزور روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے۔ بچپن میں تو پیغمبروں نے بھی دہکتی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے۔ آخر اردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آئی؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات کو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھتے اور دیکھتے کہ انہیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے کہنے جنگل کو کلٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پختگی کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا بھی کارنامہ ہے کہ انھوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی محفل سے خصلت ہو گئے۔ ایہام گویوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رو پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے ”غیر ایہام گو“ شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنہوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کر کے اردو روایت کو پھیلا دیا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیر اثر اردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن ویسی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو، ناجی، مضمون، بکرننگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایہام گویوں اور غیر ایہام گویوں کے یہی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی گھوکھ سے ”ردِ عمل کی تحریک“ جنم لیتی ہے۔

حواشی

- ۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲- دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۴- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۵- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۶- دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۷- مجموعہ 'نغز' : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۸- دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
- ۹- خوش معرکہ زلیا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰- نکات الشعرا : ص ۲۴ -
- ۱۱- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پشتہ ، بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۱۲- سخن شعرا : عبدالغفور نسّاخ ، ص ۸۷ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ ع -
- ۱۳- دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
- ۱۴- مجموعہ 'نغز' : ص ۲۵۸ -
- ۱۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۲۴ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۶- تاریخ مظفری : محمد علی خان انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۱۷- مفتاح التواریخ : ولیم بیل ، ص ۲۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ -
- ۱۸- دیوان ناجی : ص ۱۰۱ -
- ۱۹- تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
- ۲۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
- ۲۱- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۲۲- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۱۳۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ ع -

- ۲۳- یہ خمس نایاب ہے - اس کے بھی دو بند ملتے ہیں جو مجموعہ 'نغز' (قدرت اللہ قاسم ، جلد دوم ، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۳ ع) میں درج ہیں -
- ۲۴- مرقع دہلی : درگاہ قلی خاں ، ص ۷۸ ، مطبع و سنہ ندارد -
- ۲۵- تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ ، جلد نہم ، ص ۸۹ - ۹۰ ، شمس المطابع دہلی ، ۱۸۹۸ ع -
- ۲۶- تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲۷- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۶ -
- ۲۸- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۹۸ مطبوعہ 'معاصر' پشتہ ، بہار -
- ۲۹- نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الہی ، ص ۳۴ ، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ ع -
- ۳۰- چمنستان شعرا ، ص ۲۵۵ -
- ۳۱- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۶۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۳۲- دیوان زادہ : ص ۳۸ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳۳- نکات الشعرا : ص ۱۸ -
- ۳۴- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۱۶۴ -
- ۳۵- مخزن نکات : ص ۴۲ -
- ۳۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۲ -
- ۳۷- تذکرہ عشقی (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۳۳۳ ، پشتہ بہار ۱۹۶۳ ع -
- ۳۸- مخزن نکات : ص ۴۲ -
- ۳۹- گلشن سخن : ص ۲۶۲ -
- ۴۰- اے کیٹلاک : اسپرنگر ، ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
- ۴۱- مخزن نکات : ص ۵۵ -
- ۴۲- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۱۸ -
- ۴۳- مقدمہ دستور القصاصت : مرتبہ استیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۱ ، رام پور ۱۹۴۳ ع -
- ۴۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۳۲ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ ع -

- ۴۵۔ سرو آزاد : ص ۲۳۴ - ۴۶۔ نکات الشعرا : ص ۷ - ۴۷۔ ہمیشہ بہار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۶۸ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع - ۴۸۔ نکات الشعرا : ص ۷ - ۴۹۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۶۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع - ۵۰۔ مخزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ - ۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (بند) دہلی ۱۹۴۰ ع - ۵۲۔ نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے - نکات الشعرا ۱۱۶۵ میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے - ۵۳۔ برٹش میوزیم کا دیوان یکرو ، جیسا کہ ہم نے عبید اللہ خان مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۱۷ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۵۴۔ اے کپٹان لاگ اوف دی عربک ، ہر شین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹ : ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ ع - ۵۵۔ عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ڈکا ، (عکس) مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی - ۵۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۵۸۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ - ۶۰۔ دستور الفصاحت : ص ۸۳ - ۶۱۔ دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۶۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات اردو ، پٹنہ - ۶۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۶۴۔ مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲۶۱ ، عکس ملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور - ۶۶۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ما ، مکتبہ برہان ، اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع -

- ۶۸۔ مخزن نکات : ص ۷۰ - ۶۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۷۰۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ - ۷۱۔ تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۸۲ - ۷۲۔ چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ - ۷۳۔ مخزن نکات : ص ۶۹ - ۷۰ - ۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۴۴ ”مدنے در سرکار دولت مدار نواب غفران مآب عمدة الملک امیر خان بہادر بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می برد۔“
ص ۲۴۳ ”چوان از جہاں رفت۔“
ص ۲۴۴ ”تقرب سلطانی بدان مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و جلوت مولی و ندیم آحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل بخصومت شد تا آنکہ بایمانے پادشاہ یکے از ملازمانش بزخم کتار آبدار بتاریخ بیست و سیوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و پتجاہ و نہ بدروازہ اول دیوان خاص از ہم گزرائید و قاتل اولیز بہان جا کشتہ گردید۔“
ص ۲۴۵ ”مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود۔“
ص ۲۴۵ ”مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود۔“
ص ۲۴۵ ”طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود۔“
ص ۲۶۱ ”ہرچند شیوہ کلامش بطرز شرف الدین مضمون اقا فصاحت بیان و تازگی مضامین زیادہ ازو دارد۔“
ص ۲۶۲ ”دیوانش ہزار بیت دیدہ شد۔“
ص ۲۶۵ ”ایاتے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آورده ام۔“
ص ۲۶۷ ”ریختہ را بسیار بہ تلاش می گفتم و در اقران و امثال خود استیاز داشت۔“
ص ۲۶۹ ”چند بار غزلیات منتخبہ خود فراہم آورده ، دیوانے مختصر ترتیب دادہ بریاد رفت۔ چون تدبیر موافق تقدیر ندید موصوف از سخن گوئی درگزشت۔“

- ۲۷۳ ص "دور پر امور کہ دخل نموده آن را بہ کمال رسانیده۔"
- ۲۷۳ ص "سخنِ او نیاید استادی رسیده۔"
- ۲۷۳ ص "میر سجاد جوانے است مستعد۔"
- ۲۷۴ ص "در اکبر آباد بہ مسکن قدیم استقامت دارند۔"
- ۲۷۴ ص "حالا فقیر او را در لکھنؤ گزاشته آمد۔ حق تعالیٰ سلامت دارد۔"
- ۲۷۴ ص "میر سجاد از ایہام گویانِ قدیم است و بسیار مردِ بزرگ و در حکمت ہم مہارت کمال دارد۔"
- ۲۷۴ ص "بسیار مرد بزرگ۔"
- ۲۸۰ ص "ہمہ شعر سبحان اللہ لیکن از دیدن این شعر تواجد دست ہم می دهد۔ از بسکہ از خواندن این شعر حلقے بر میدارم میخوام کہ بصد جا بنویسم۔"

• • •

چوتھا باب

غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتدال بحال ہو گیا بلکہ انھیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوان ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انھیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے حروفِ تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن ور ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو ناجی

نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم "پیرویِ فارسی" کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، محور ، اصول فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوان ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہوئے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، معمار اور فیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہو تو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے "مجموعۂ نغز" کے دیباچے میں جہاں اٹھارویں

صدی عیسوی میں ذوقِ شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دیے ہیں۔ اردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساسِ آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے بند تخلیقی سونے کھل گئے تھے۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا۔ ولی کے زیرِ اثر جن شعرا نے دائرِ سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ اب اس باب میں ہم ان قابلِ ذکر ”غیر ایہام گو شعرا“ کا ذکر کریں گے جنہوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا۔ یہ شعرا سارے برِ عظیم میں بھیلے ہوئے ہیں۔ سراج، قاسم، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں ”جلد اول“ میں آ چکا ہے۔ اشرف گجراتی بھی انہی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے۔ ایک سید شاہ اشرف یابانی^۲ (۸۶۷ھ - ۹۳۵ھ/۶۰ - ۱۳۵۹ - ۲۹ - ۱۵۲۸ع) جن کی تین تصانیف لازم المبتدی، واحد باری اور نوسرہار ہم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف محد قلی قطب شاہ (م ۲۰/۸۱۲/۱۶۱۲ع) بلکہ مشہور ”یوسف زلیخا“ اور ”لیلیٰ مجنوں“ کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں۔ دوسرا اشرف، حسن شوق کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوق کے رنگِ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے ہیں :

مارے لوگاب کتنے ہیں اشرف کا شعر من کر

کیا پھر جیا ہے شوق یاران مگر دکھن میں^۳

تیسرا شاعر محد اشرف، اشرف گجراتی^۴ ہے جو خود کو ”اشرف الموسوی المدنی الشاہی“ لکھتا ہے۔ اس کے دیوانِ ف کے ہر جزو کی پیشانی کے کونے پر یہی

ف۔ دیوان اشرف (قلمی) مخزنہ قومی عجائب خانہ، کراچی۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی مخطوطے سے دیے گئے ہیں۔ مارے دیوان کے حاشیوں پر، کاتبِ دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں۔ موسوی اپنے والد شیخ محد موسوی مدنی کی مناسبت سے، مدنی وطنِ اسلاف کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :
طینت میری یوں عاشقِ خاکِ مدنی ہے
جیوں یادِ یمن محوِ نسیمِ عربی ہے
اور شاہی حضرت شاہید شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں خلف الصدق سید الاقطاب

قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی نے ”اعراس نامہ“ کے حوالے سے، جو بزرگانِ احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے، بتایا ہے کہ اشرف کی تاریخِ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں ہے۔ البتہ ان کے دادا میاں حسن محد مدنی کی تاریخِ وفات ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۹۸ھ/۱۲ فروری ۱۶۸۷ع درج ہے۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ۱۱۲۲ھ/۱۷۱۲ع کے بعد محد موسوی کے ورثا میں تقسیمِ میراث ہوئی تھی۔ یہ فرخ سیر کا دورِ حکومت تھا۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الہی دفع کر اس ظالم بدبخت کوں

جس کی بے مہری و سختی سوں فسادِ ہند ہے

ایک اور شعر میں ملکِ ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے اندھیر ملکِ ہند میں زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت، جو محد شاہ کے دور میں ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ہوا، اشرف زندہ تھا۔ انجمن ترقیِ اردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اور اضافوں سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی کا اپنا نسخہ تھا۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقیِ اردو ہند کی ملکیت ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا۔ جنگ نامہ حیدر (جس کا ذکر نصیرالدین ہاشمی نے ”یورپ میں دکنی مخطوطات“ ص ۳۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اسے اشرف گجراتی سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح ان مرثیوں کو، جو بیاضِ مراٹی میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے۔ (ج۔ ج)

دیوان اشرف کے خطوط پر سنہ کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء درج ہے۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

- (۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء تک مرتب ہو چکا تھا۔
- (۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی۔
- (۳) شاہی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پھیلنے شروع ہوئے، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت چلے سے پھیل چکے تھے۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ/۸-۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۰-۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی۔

دیوان اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علوم متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

بدیع و معنی و منطق ، تصوف و حکمت
پر یک علم کوں میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کوں ہر فن میں اپنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و باکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا کیوں نہ ہوئے دلچسپ
آج وہ شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق پر یک صاحب طبع
سخن اشرف ترا ملک دکھت میں
شعر ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وہ استاد پر یک استاد ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوان ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آتے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان پسر اشرف خان ، ابائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشک حور و قصور نورالعین کا نام بھی آتا ہے۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالمعالی کا کئی جگہ ذکر آیا ہے۔ سید معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھت کوں کئی عالم کھڑا ہے

جگت کے خوبرو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
دیار حسن میں فرخ سیر سید معالی ہے
اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہار انتخار کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا
شعر کہنے میں ہے اشرف کوں ولی کا مرتبہ
اس سبب سب شاعراں ہیں صدق سون اس کے مرید
ہے جب سوں شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی لت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع میں اس نوازش کا اعتراف کر کے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تشرک کے طور پر اپنے دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے جو غزل اشرف کرم سون تجھ کو بخشی ہے
سو اپنے نام سوں اس کوں کیا جاری نکو پوچھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ کر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے استعمال نہیں کیے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ، شامل دیوان کی۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آئیں کا نام کیا جب ولی نے کیا جو دیوان جمع
اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں آئیں کا نام کیا
جب سوں اشرف کیا جو دیوان جمع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں۔ یوں تو

ف۔ یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوان ولی میں ملتی ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں دراصل اشرف گجراتی (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، نابی ، حاتم ، عزت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے۔ یہی رنگ شاعری اس کا مقصود شاعری ہے۔ ایہام گویوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

ع غیر دل کنٹیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے

ع ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے۔ عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے۔ حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی کھلتی ہے۔ وہ عشق کی وسعت کا تماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تماشا جو کیا

عرصہ رئے زمین اس کی نظر میں تنگ ہے

ہے اشرف کا دل لبلب باغ عشق

حقنی اچھو یا مجازی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسن محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگ ولی دکنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوان ولی میں شامل کر دی ہوں۔ اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے۔ وہ غزل جو ولی نے از راہ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کر کے شامل دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی ہے۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوان ولی سے لے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنہوں نے اپنے مرتبہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوان ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے۔ ولی پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ (ج - ج)

ہوتا ہے اور کبھی محبوب کے ناز و ادا کی دل ربائی میں۔ عشق میں پھر سے ٹڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصور وصل سے احساس نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذات محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلب عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج ، سماجی ماحول اور روایت عشق کے زیر اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ نصرتی کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جسمانی خواہش ہے۔ سراج اور رنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلنا اور جلانا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصور محبوب میں محو رہنے ، ذکر محبوب سے دل خوش کرنے اور دکھ اٹھانے کا عمل ہے :

جو کوئی عشق کے کارواں کا ہے میں

ہر یک سالہ اس کا ہے سانگ جرس

سالہ درد جو کیا انشا

ہے رقم اس کا حرف سوز و گداز

گر ہے خواہش کہ جگ میں نام کرو

کوچہ عشق میں مستقام کرو

اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و بیخود

مٹے جام محبت ہے اثر نہیں

اشرف تقریباً پونے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہار عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لہ اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ کُر سوز و گداز رنگ شاعری ہے جو ہمیں پند شاہی دور کے آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے ، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیال محبوب عزیز ہے :

ہے خیال چشم مست یار سوں مستی مجھے

نشاہ ہے از بسکہ اس میں بادہ انگور کا

تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں

دل کوں مثال آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکر محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گوئیوں یا غائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ کیفِ عشق سے پیوستہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اسی لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ چشمِ فسوں ساز کا از بس کیا ہوں وصف
پایا ہوں لقبِ جگِ منیر میں بحرِ بیاب کا
مدا تجھ وصف میں کرتا ہوں اے گرو غزل خوانی
جہاں کے باغ میں مجھ سا نہیں کوئی بلبلِ شیدا
یک مصرعِ موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
جس فکر میں وو غیرتِ ششاد نہ آیا
بھرے جب توں بالوں کے جوڑے میں بھول
ترا میس پھولوں کا دولہا ہوا
اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
حیرت سوں جگت ہے نقشِ دیوار
ساد آہری زلف و رخ کی ہے مجھے
ہر صبح و شام و ہر لیل و نہار
چہرہ تیرا ہے رشکِ مہرِ منیر
حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر
کیوں چھو پاتی ہے اپنے سینے کوں
دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسواس
مہر ہے یک ذرہ حسنِ جہاں افروز دوست
چاند سوں تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط
جنت نے دیکھا خالِ زہرِ لعلِ میگوں نگار
یوں کہا سرخی کی ب نیچے ہے سیاہی کا نقط
کیوں نہ تجھ کو دیکھ کر سجا کروں اے قبلہ رو
مکتہ تیرا بیتِ الحرم ، ابرو خمِ عسراب ہے

ان اشعار میں عشقِ حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایہٴ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تھاتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ میں کچھ میں عرض کروں
لیک دہشت سوں بھول گئے تقریر
تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تجربے گفتار بھول جاوے
اشرف کے ہاں ایک آج کی کسر محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کر کے اس جذبے پر اپنی مہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دنیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ میز جس پر کاپی دھرے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اس پہلی بھونڈی اور بد وضع میز سے یقیناً مختلف ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی میز کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے کٹ کر رہے اثر ہو جاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے براہِ راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندہ روایت کے یہی معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابلِ ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں کچھ کچھ بننا پڑتا ہوگا۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچھ بھل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ بھل ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکنا ہے۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے درجوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا بھی خدمت انجام دیتے ہیں۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے۔ دوسرا ملک اس سے مشین بناتا ہے۔ لوگ مشین کو دیکھتے ہیں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں سون میرے چشمے ہیں جاری
اے شوخ لک آسیر کمر اس آبر رواں کا
نہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
کہ رنگِ روئے عاشق زرد ہے گا
فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاق و تاب و سکون و صبر لیا
اس قدر چور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقِ ناب پر ظلم ہرگز نہیں روا
نہیں کوئی بوجھتا کیا آگ ہے اشرف کے سینے میں
اگر توں بوجھتا ہے آ بوجھا اے حسن کے دریا
نہیں میری دیکھ کر بولے طیب
عشق کے بیمار کے کچھ نثری علاج
غم سون میرے بس کہ روپا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار
آتشِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ چل چل ہوئی ہے خاکستر
بھریا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل میں اس کوں
گگن میں یوں دسیں اختر دیکھیں بھر میں جیوں انگر
مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
سختی ہمارے جو پہ اے نازک بدن نہ کر

تجھ مسیحا دل سون پھٹتا ہوں علاج
چارہ ساز درد مند اب بوجھ کمر
دل میں میرے ہے رات دن اشرف
اس پری رو کے دیکھنے کی ہوس
دیکھ توں اس کے دہن کوں اشرف
سفرِ راہِ عدم ہے در پیش
بھیسے کیوں غیر آبر و صلِ جاناب
پرہ کی آگ لائے جس کے تن میں
تجھ حسن کے محل میں انکھیاں ہیں دو جھروکے
ان کے آبر ہیں دایم دو سایہ سات ابرو
اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان کر رکھو
کانر کوں اپنے دل کے مسلمان کر رکھو
دل میرا ہے قرار تھا تجھ باج
دیکھ تجھ کوں قرار آیا ہے
جلوہ گر دل میں ہے خیال تیرا
جیوں کہ روشن دے میں باقی ہے
کیوں نہ روؤں میں یاد کر کے تجھے
اس جھڑی کی ہوا خوش آتی ہے

عشقِ اردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی اخلاق و تصوف، حسن و عشق، نعت و منقبت، ملک و وطن غزل کے مزاج میں ڈھل کر آئے ہیں۔ مختلف صنائعِ بدائع، جن میں ایہام، حسنِ تعلیل، مراعاتِ النظیر، صنعتِ تضاد، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، تجنیس، تام، صنعتِ قرصیہ وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزوِ شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے بتا بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گوئیوں کی طرح گریبان پہاڑ کر صنعتِ ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگِ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر ہے اور اس دائرے کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

بے لفظ غزل بھی ملتی ہے اور ایک فارسی ملمع بھی ملتا ہے۔ اس کی بہت سی غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے۔ قافیے میں بھی اکثر تصرف کرتا ہے۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گرمی، قلب و خلوص، دل سے لکھے ہیں۔ اس کے زبان و بیان، ولی دکنی کی طرح، صاف و روان ہیں۔ اشرف کی زبان اور شال کی زبان میں، سوائے چند الفاظ کے، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے۔ اس رنگ کی گہری مشاہدت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا

سخن ہے مبتدل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ قرینِ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرعِ رضی کا اشرف ہے دل سو بھوکا

بے غم ہمارے غم کون کہلاتا نہیں سبب گیا

اس مصرعِ رضی سو ہے اشرف مجھے لگن

جیوں عشق پیچ عشق میں دل دل ہوا ہوں میں

پسند کر اشرف یو مصراعِ رضی

مصحفِ گل کا سبق بلسبل پڑھے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادیؒ نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا، جوان، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگرد رشید تھا اور جوانی میں مر گیا تھا۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے کہے ہیں صد آفریں اشرف

تمام شاعر ملکِ دکن سخن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی :

خرابِ نرگسِ مستانہ ہوں نین کی قسم

پرنگِ بلبلِ دیوانہ ہوں چمن کی قسم

جہاں انجمن آرائے شمع رخ پسہ ترے

شبِ وصال میں پروانہ ہوں لکن کی قسم

عذابِ روزِ قیامت میں کچھ نہیں پروا

شہیدِ خنجرِ جانانہ ہوں کفن کی قسم

پیا کی چشم کی وحشت کون دیکھ جیوں عینوں

شکارِ دامنِ ویرانہ ہوں ہرن کی قسم

دیکھا ہے جب میں رضی پیچ و تاب طرہ بار

مزارِ خاک میں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے۔ فائق نے انہیں ولی کے اجمل تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) کے مرید تھے۔ محمد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح ”اپنی بیش قیمت زندگی“ صدقِ دل کے ساتھ اپنے پیروں پر قربان کر دی۔ فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھکڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیروں کی ذات و عقائد سے تھا۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوانِ ولی کا خطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مکمل ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے بعد وفات پائی۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد

کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا

ثنا کا کام ہی ہے کہ اپنے منہ سے بس

مدا ثنا دہنِ پیار کی کیسا کرتا

آ کے اس قاتل خون ریز کے مقتل میں ثنا

جس نے سر اپنا جوڑ لیا وہ سرفراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اذکارہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ثنا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگرد ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلانے میں۔ شال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں

نواب صدر الدین محمد خان فائز (۹۸۱۱.۲ - صفر ۱۱۵۱/۱۰۸۱-۱۶۹۰ -

مئی ۱۷۳۸ع) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵/۱۷۱۳ع)

کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان

سے علی مردان خان تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی

منصب، اسارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علوم، متداولہ پر دستک گہ رکھتے

تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ ”اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص

طور پر اعمال، سیمیا اور صنائعِ بدائع میں اسے یدِ طولیٰ حاصل تھا۔“ عربی،

فارسی و اردو پر بوی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور

خطبہ کلیات سے ہوتا ہے۔ علم، صرف و نحو، ہیئت، طب، منطق اور مذہبیات

پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیر

کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روز بروز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ

سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے

اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شمالی ہند

کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پہلے صفحات میں کر

چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دلی میں دیوان

ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۴۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ع میں جب اپنا کلیات

مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر

دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ع

کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ

(۱۷۱۲ع - ۱۷۱۶ع) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا پہلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷ - ۱۷۲۶ع

سے پہلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع تک مرتب ہو چکا تھا۔

حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ میں مرتب ہوا

تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، پکراک، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر

ہیں اور ان اردو شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے ولی کے زیر اثر (رختہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے

مقدمے میں دی ہے ۱۲ جن میں سے اکیس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں

تصنیف ”دیوانِ اردو“ ہے۔ مقدمہ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو

تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ رختہ کے اشعار کی تعداد ۵۱۴ ہے اور

مثنویاتِ رختہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار

کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶۷ ہے۔ کلیاتِ فائز، قومی

عجائب خانہ کراچی کے مخطوطے میں بھی اشعار کی یہی تعداد ہے۔ پروفیسر

ادیب کے مرتبہ دیوانِ رختہ ۱۳ میں غزلوں کی تعداد ۴۶ اور شعروں کی مجموعی

تعداد ۳۰۷ ہے۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۴ ہے۔

فائز ایہام گو شاعر نہیں ہیں۔ انہوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کر کے اس

رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۴۶ غزلوں

میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے

میں فائز نے خطبہ کلیات میں لکھا ہے کہ :

”آغازِ شباب میں مزاج میں حسد اور طبیعت میں شوخی حد درجہ

تھی، اسی کے ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر

گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں

کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے غلبے

میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔“ ۱۳۴

اس اقتباس سے، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔

ایک یہ کہ وصفِ حسنِ خویاں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے

وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ

’غلباتِ شوق‘ میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا

دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے

ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف

انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جب بچپن خرام کرتے ہیں

ہر طرف قتلِ عام کرتے ہیں

مکھ دکھا، چھب بنا، لباس سنوار

عاشقوں کو غلام کرتے ہیں

بھواب تیری شمشیر و زلفاں کند
ہلک تیری جیسے کشاری لگے
وہی قدر فائز کی جانے بہت
جسے عشق کا زخم کاری لگے
لیٹیٰ محبوب کا ذکر مرد ہوا
اب ہماری تمہاری ہماری ہے
اے سید مست میری آنکھوں کے
لال بادل کی تجھ جھڑی ہے باد
دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندہ بنایا نہ کرو
ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات مننا
مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراہا

اپنی شاعری میں فائز زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے
حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، سور سی چال اور
انداز دلبری سے دل عاشق میں پیدا ہوتے ہیں۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ،
ہلک ، تین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دہن ، مکھ ، لب اور قد کے اوصاف
شاعری میں بیان کرتے ہیں۔ لباس محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، جامہ
اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں۔ ذکر محبوب سے ، جسے طرح طرح سے
مخاطب کر کے کبھی نور رخ ، پری ، چاند ، جادوگر صیاد کہتے ہیں اور کبھی
پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سرین ، مہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی
شاعری میں محویت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تغافل آنکھیاں سیاہ چنچل
سارب نظر نہ لاگے انداز ہے سراہا
ہل ہل شک کے دیکھے ڈک ڈک چلے لٹک کر
وہ شوخ چوہل چھبلا طنز ہے سراہا
بھواب تیری شمشیر ، زلفاں کند
ہلک تیری جیسے کشاری لگے
کال گل ، سین لرگس شمشلا
زلف سنبل مگر ہو گلشن ہے

پیچ بھاپا مجھ کوں تجھ دستار کا
بند ہے دل طرہ زرتار کا
منہ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
کھترانی ایک دیکھی میں پنکھٹ پہ جیوں پری
چیرہ سالو ، ازار چوڑی دار
جامہ بسمہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نچلے طبقے کی عورت ہے جو کبھی پنکھٹ پر ملتی ہے جسے ہاتھ
پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے
موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسن دل ربا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس
کے وصف حسن کو بیان کر دیتے ہیں۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محرک
شاعری ہے۔ ”نہان نگہ بود“ کے ، وقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں
تو ان کا یہی انداز نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک نار سونج سی سوہیا دھرے
کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے
نہن دو کنول اور دو گل ہیں گلال
کلی چپے کی ناک کو ہو مثال
دو جوبن سے سینہ ہے گلشن سگل
لگے جس میں ہستان سے امرت کے پھل
دو رومالوی دیوے گلشن کو آب
اسی چشمہ ناف پر دل بساب
کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
کہ امرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
نظارہ اُناب کا کروں صبح و شام
مجھے رات دن ہے نکویاں سے کام

جد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی
ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی۔ اس دور کی شاعری شوق
جسم کی شاعری ہے۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے۔
اس میں وصف حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی۔ ایہام
بھی ہے اور تصوف بھی۔ ابدی سچائیاں بھی ہیں اور ہند و نصاغ بھی۔ اس کی
وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ جد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زیر و زبر ہو جانے سے ، ماری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی ۔ اسی لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ناکا کاٹ لیتا ۔ یہی یک رخا پن ہمیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ ”وصفِ حسن“ کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ پندرہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیانیہ نظلیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بھنگیڑن ، وصفِ کاجن ، وصفِ تنبولن یا تعریفِ پنکھٹ ، بیانِ میلہ بہتہ ، نہانِ نگہ بود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ عہد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے ۔ فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی قضا میں ، ان کے ذخیرۃ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

کیلے کے گاہے سے ملائم دو بات
دیکھ کے مرجھائے تھے کیلے کے پات
چیری ہیں اس کی اربسی ، رمبھا و رادھکا
ہریہو نے پھر بتائی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی انسوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے تب سورج کی ٹھاڑی رہ
چرخِ خوڑے نمونرائٹ کہہ

یہی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعبیر میں بھی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے ۔ ایہام گو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہارِ بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اردو میں اپنا دیوان مرتب کر کے وہ فارسی کے ریختہ گویوں سے ، جو محض تفتنِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی گھڑے ہیں ۔ مہتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے دیوانِ ولی سے متاثر ہو کر اردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا ۔

عبداللہ خان مہتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوانِ یکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ دونوں دواوین کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان ”عہدِ احمد شاہ بادشاہ ابدالی“ میں کتابت ہوئے ہیں ۔ ”دیوانِ یکرو“ دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ”دیوانِ مہتلا“ف توڑدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا ۔ ترقیمے میں سالِ کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانہ کتابت کو عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے ۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے ٹھہرا ۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بھانے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا ۔ سیرالمنابرین میں آیا ہے کہ :

”شاہ ابدالی ۷ جمادی الاول روز جمعہ ۱۱۲۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۰۷ع) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی ۔۔۔ یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی واردِ ہندوستان ہوا ۔۔۔ اور ۷ شوال ۱۱۲۰ھ (۲۶ جون ۱۷۰۷ع) کو شاہزادوں اور جانباز خان کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی ۔“ ۱۵ گویا ۷ جمادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۲۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۰۷ع) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا ہے ۔ ترقیمے میں کاتب نے لکھا ہے ”تمت تمام شد دیوان ریختہ عبداللہ خان تخلص مہتلا پسر میر جملہ ۔“ عبداللہ خان مہتلا نامی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں ہمیں نہیں ملتا لیکن ”پسر میر جملہ“ کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا ۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں ۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

فد ہم نے برٹش میوزیم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے ۔ دیوانِ مہتلا ڈاکٹر عبادت برہیلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے اورینٹل کالج میگزین جلد ۳۳ ، شمارہ ۳ ، اگست ۱۹۹۷ع میں شائع کیا ۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ”تھرپر“ دلی شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ع میں شائع کیا ۔ دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزیم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے ۔ (ج - ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ء کو وفات پائی۔ ۱۶ ایک اور میر جملہ عید اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان ہیں جن کے بارے میں ماثر الاسراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عبداللہ تھا ، توران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھا کہ کا قاضی ، پھر عظیم آباد کا قاضی مقرر ہوا۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح یابی کے بعد فرخ سیر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خاناں معظم خان بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا۔ ۱۷ ”سیر المتاخرین“ میں اس کا نام عید اللہ لکھا ہے۔ ۱۸ ”تاریخ مجدی“ میں ۱۱۳۴ھ/۱۷۲۱ء - ۱۷۳۱ء کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

”میر محمد عید اللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خان ثم بہ عبداللہ خان بہادر مظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خان خاں خاناں بہادر مظفر جنگ ترخان سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا ، ۵ رجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا۔ اس کی عمر ۶۴ سال اور چند ماہ تھی۔“ ۱۹

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عید اللہ خان مبتلا ، میر جملہ عید اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان (م ۴ رجب ۱۱۳۴ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۳۱ء) کا بیٹا تھا۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی ہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا

ملک حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ ”نکو“ کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی کہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی پیروی میں شال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب پکرو نے بھی لفظ ”نکو“ کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

کیوں صحبتِ بدان میں نکو روئے بیٹھ کر

بدلے ہے طور غم ستی پکرو کا جی گھٹا

مجھ کو واعظ نکو نصیحت کر

پیار جس سے ملے بتا دو غم

پیروی ولی میں زبان ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

دیوان پر کہن ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو۔ دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواج زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان ، فائز کے دیوان کی طرح ، نادر گردی سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

مبتلا کا دیوان ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے۔ مبتلا نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و قافیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں۔ دیوان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کر کے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلام ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا کچھ ولی اور شوقیا سے کم نہیں

ابھی کان پکڑے گر انصاف سون سنے ریختے مبتلا کے ولی

کیوں نہ ہو مبتلا ولی بہ چرب عشق کے ملک کا وہ سلطان ہے

مرے اشعار سون عالم چراغان ولی گرچہ کیا روشن دکھن کو

مبتلا کے کلام میں ، فائز ہی کی طرح ، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں ہے۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقیہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و جمال ، دین ، نین ، مکھ ، لب ، نگاہ ، زبان ، قد ، خط ، زلف ، ابرو ، رخسار ، لباس ، رفتار ، جور و جفا ، ناز و انداز ، کیفیتِ ہجر و وصال کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے۔ ولی نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا :

ولی شعر میرا مراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال

فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سو سکے۔ ولی دکنی کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی۔ ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں کہی ہیں۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے۔ اس میں کسی قسم کی گہرائی نہیں ملتی۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں۔ مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں، زبان و بیان کی سطح پر، وہ ایہام گوئیوں سے مختلف مادگی اظہار کی نمائندہ ضرور ہے۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں یہی اس کی اہمیت ہے۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھئے :

رہے ثابت قدم اس وقت ہوش مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لے کر داربا میرا
اس کے آگے سنبھل کے جسا اے دل
دشمن چاٹ ہے پسسا کی ادا
دیکھ کر حال میرا کوہکن اور بجنوں نے
ہو کے حیران اس دانت سور لب کو کاٹا
تمہارے عشق نے سوچ جنوں سور
پکایک ملکہ دل کوں آن گھبرا
تیرے مکہ پہ قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں سور مساء سے متصل
ساق تو جام سے کی تکلیف مجھ کو مت کر
میں دیکھ تجھ تین کون مستانہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شالی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی فخر کر رہا ہے :

فرشتے آہاں سے کیوں کہیں نہیں آفریں مجھ کوں
بشر کی حد سور باہر ہے لپٹ یہ ریخت میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے، اپنے مزاج اور ذوق پسند کے مطابق، ولی کے رنگِ سخن سے اپنی فکر اور اپنے کلام کو ستارا ہے۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائل تصوف کا رنگ کلام ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا :

کہاں طبع ولی تھی یوں ترابِ نکتہ سنج کہہ توں
خیال معرفت میں جیوں کہ میری طبع عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کر کے کبھی خود کو ولی عصر اور کبھی ولی ثانی کہتے ہیں۔ ف ۱

گر منیں فردوسیاں سور بو غزل میرا ولی
پھر سمندر طبع شاید اوس کا جولان ہوئے گا
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سور ولی کا سخن ہوا
میرے شعرائے دکھتوں خوشہ چیں ہیں
ولی عصر خوش تقریر ہوں میں
دیکھ دلبر تجھ سے کہہ سکا ہے تراب
جنگ میں بے شک ولی ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزین، فقیر منش انسان تھے اور ادبی مراکز سے دور، اپنے پر کے ارشاد کے بموجب، موضع چٹ پیٹ (ارکٹ) میں رہتے تھے۔ ترانمل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پر نے، اس علاقے کی عمل داری الہیں بخش کر، انہیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انہوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ ف ۲ معین الدین علی تھلی (م ۱۱۹۹ھ) ۳ ۸۵ - ۸۷ع) نے اپنے رسالے ”فتح المعین“ میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

ف ۱۔ دیوان تراب (قلمی) مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔

ف ۲۔ (الف) تراب عاشق بے پاک تکیہ دار ترانمل

ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار گودڑی ہوشان (دیوان تراب)

(ب) خویش چھوڑا، آشنا چھوڑا، وطن چھوڑا ہوں سب

جب حسینی نے کیسا ارشاد یسا شاعر نجف

(دیوان تراب)

(ج)

اے یارو طرند ستو نقل ہے گرائٹک میں ترانمل

بل مشہور جس کا ہے دیول او دیول کا نالوں ارنساجل

اوس ارنساجل کوں مار کہندل وو بخشا واپ کا منجے عمل

جو پر حسینی پیسارا ہے یو تراب اس کا بلہسارا ہے

[گیان سروپ، از شاہ تراب، ص ۲، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان،

کراچی]۔

ف ۳۔ ع ”ہویدا جہ معین در بہشت“ سے مثال وفات برآمد ہوتا ہے۔

ہے۔ بھلی کے الفاظ یہ ہیں ”بخدمت عدوی فلک جناب غوث اللہ خطاب شہادت اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالیٰ۔“ ۲۱ شاہ تراب نے اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترقیب و فکر دیوان کے وقت ان کی عمر ۳۰ سال تھی۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ ۱۱۴۰ھ/۵۴ - ۱۴۵۶ع تھا۔ ”گل خورشید“ اس کا مادہ خارج ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میر رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) تب چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں مجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں اتمام سب ہوا
تعریف میں تو دلبر ابرو ہلال کی
تب بابل خرد ”گل خورشید“ خبر دیا
خوش آئی دل کون بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی بھدی خان کی تحریک پر انہوں نے تصنیف کیا تھا۔ اس سے پہلے انہیں ”تصوف میں رسالے لکھنے کے سوا شوقِ سخن نہیں تھا۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں خط و خال کا ذکر کر کے انہوں نے ”راز باطن کو ظاہر کیا ہے“ :

عجب ہے ذاتِ پاک بھدی خاں
کتنا جس کے سبب سوں فکر دیوان
لے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکات
بھجے ہرگز نہ تھا شوقِ سخن تب
مگل مضمون جب کہہ گئے قدیمات
کہا او خاں دریا دل اٹل او
کے میں صاحب سخن ہوں ہوا سخندان
ہمیشہ ترازو مضمون بول کسر لا
سخن کا سرسیر دیا ہے میدان

دگر بازار ہم صحبت کہے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا سامان
تصوف میں رسالے بولتا تھا
نہ توں شوقِ غزل ہرگز عزیزان
اوسی معنی کے تئیں پور خال و خط میں
کیا ہوں رازِ باطن بہت بہان

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۴۰ھ/۵۴ - ۱۴۵۶ع میں شاہ تراب کی عمر ۳۰ سال تھی۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۰ھ ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ”گیان سروپ“ کے جس نسخے ۲۲ پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۴۰۹ع درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے، انہیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں۔

دیوان تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انہیں دیا تھا :

نام میرا ترابِ نقی ہا گنج الاسرار ہے لقب بولسو
ترابِ نجف خوب دریافت کر کہے ہم کون تب گنج الاسرار تم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحب دیوان تھے :

دل اگر چاہے گا بار ، دل پسند خوش گفتگو
لے کے دیوانِ حسینی دیکھ اے عالی مقام

۱۷ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلاف بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لے کر میراجی شمس العشاق، برہان الدین جامی، امین الدین اعلیٰ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہونا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے۔ شاہ تراب انہی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے۔ سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں۔ غزلوں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر کہی گئی ہیں۔

جب سون باہا شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا پر دو جہاں سون بسکہ بے پروا ہوا
ہر آنر پر شاہ علی ہر رہنما
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیر ہوا
جس گھر سون فیض پایا تمام ہند پور دکن
اوس گھر کا میں خلیفہ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ یہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اسی لیے
انہوں نے زبانِ دکھنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکھت کے تئیں وطن کر
کیوں کر میں چھوڑ جاؤں ملکِ دکن کون بولو
آ دلبر! جو ساکنِ دکھت ہوا تراب
بولا ہولب شعر بہت زبانِ دکھت سنی

”دیوان تراب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوامِ مغربی سر زمین
دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات سارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملکِ سارا او فرنگستان ہوا
ہلاہلی ملکِ کفرستان ہوا
غلبہ قومِ نصارا بسکہ دستا پر طرف
کر ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قومِ نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کون جوں قائم رہے مسلمانی

شاہ تراب نے ”ظہور کلی“ میں لکھا ہے کہ ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں حضرت
پیر بادشاہ نے انہیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک بدر قدرت پہرا اور کہا
کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے ”گنج الاسرار“ کے
لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولیِ عصر مرشد نامدار در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہِ رجب وقتِ شام دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام
دیوانِ تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل
ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخ تصنیف ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء
”جفی خبیث“ سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کولت پھیر اوس کے کہہ تاریخ بس تون جیسی خبیث کہہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آتی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء تک کا کلام
شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض شعر کاٹ کر ان کی جگہ
دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں ، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم
ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی
ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء) کے علاوہ شاہ تراب کی
دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہورِ کلی : (۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء) یہ ایک طویل نظم ہے جو
جیس ابواب پر مشتمل ، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و
راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ ”ظہور
کلی“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس میں تصوف امینیہ کے پانچ عناصر اور پچیس کنوں
کی تشریح کی گئی ہے اور بہت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان
کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت : (۱۱۷۳ھ/۶۰-۱۷۵۹ء) چودہ ابواب پر مشتمل
ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو ”کلی“ کہا گیا ہے۔ اس کا
موضوع بھی تصوف ہے جس میں ’ظہور کلی‘ کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے
میں بیان کر کے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الاسرار : (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء) جس کا سال تصنیف اس شعر
کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے :

خسرد تاریخ نظم انتخابی بگفتا ”گنج الاسرار ترا“

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علم
وہل کو ، جو خاندان امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے ، بیان کیا گیا ہے۔
شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پیر مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب : ایک عشقہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے
”مد جبین و ملا“ کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مد جبین ایک خوبصورت
عورت تھی جس کا شوہر ہردیس میں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوائے
کے لیے اس نے مسجد کے ”ملا“ کو بلوایا۔ ”ملا“ کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا
سحر اثر کر گیا اور وہ کیا لکھوں کیا لکھوں کہتا کر بیاں چاک ، دیوانہ وار
کلیوں میں پھرنے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مد جبین کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک
دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے۔ اتفاق سے ”ملا“ بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مد جبین کی جوتی دریا میں ڈال دی :

کہا بھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
ندی میں دھن کی جا جوتی بڑی ہے
مصیبت یہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے گی ہاڑب ننگی آج سندر
چوہیں گے اوس کے تلوے بیچ کنکر
وہی عاشق سندر کا او کلاوے
ندی سوں کاڑ جو پاپوش لاوے

عاشق صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مد جبین پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی ”ملا“ نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ ”ملا“ اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مد جبین نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشق حقیقی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی ”دریائے عشق“ میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔ (۵) گیان سروپ ۲۳ : ۲۲ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے ساوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مرقعہ و رواں ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو پیر حسینی پیارا ہے بولے تراب اوس بلہارا ہے

(۶) من سمجھاؤں : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الک ہے ۔ من سمجھاؤں مرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم ”میری مناجے شلوک“ کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے غنطوطے ۲۵ء ، جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۴۱۸ھ / اکتوبر ۱۹۹۶ء کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ”اسرار امینیہ“ تھا ۔ اس میں ”من سمجھاؤں“ کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جس میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سمجھاؤں بھی ہے ۔ ع ”بھی من سمجھاؤں اوس کا نام را کہا“ ۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

اضافہ کر کے تراب نے اس کا نام اسرار امینیہ کے ساتھ ساتھ ”من سمجھاؤں“ بھی رکھ دیا ۔ امین الدین اعلیٰ کا تصوف فلسفہ ویدانت سے متاثر ہے ۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ”من سمجھاؤں“ ایک دلچسپ نظم ہے ۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ”دیوان تراب“ تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے ۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے رموز کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کوں رہے گا سیر دیوان تراب
بجائے عشاق میں او معرفت داں ہوئے گا
اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا
تراب مبتلا کے سن سخن کوں
کہیں گے عارفان سب آئیں ہاد
گوہر دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ توں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے ۔ یہی ان کی زندگی اور مقصد زندگی ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے ۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جام وحدت پی کر عالم بحویت میں دنیا کو دیکھ رہا ہے ۔ تراب عشق مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے : ہونسا فی الشیخ اول اے تراب مثل سایہ دلربا کے پھر توں سات حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مشاہدہ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپے رہیں :

اے تراب راز حق عیاں مت کر
خال و خط بیچ بول مطلب سب
چشم بتاب میں معرفت کردگار ہے
جوب مردک میں گنج نہاں آشکار ہے

علاء تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے نکتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کا دیوان تصوف امینیہ اور رموز معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے۔ اپنی بات اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتاد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں۔ ایک غزل ریختی کے انداز میں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے۔ ایک ”سی حرفی“ بھی لکھی ہے۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات، عقائد، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی۔ یہ عشق ہجر بھی ہے اور وصال بھی۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنہیں ہم خالصاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ ان کی زبان پر ذکھنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق، قلی قطب شاہ، لصرقی یا غواصی کے ہاں نظر آتی ہے، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ ہوئے گل ہے پنہاں رنگ میں ہمرنگ ہو
یوں دلیل ”نعت و اقرب“ بس ہے قرب یار کا
توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں بیاب تیرے اکیلے پن کا
چلا آتا ہے بے باکی سون او شوخ حسنا ہندی
نکالا آج خون ریزی کا اسباب سفر کس کا

گل شے فنا، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا سہار ہو گیا

بادر صبا نہ پوچھ توں لرگس کی کیفیت
بہار چشم دیکھ کے بہار ہو گیا
جو کس راہ عشق میں دے سر گیا
نیام اپنا دو جہاں میں کر گیا
احمد احمد میں ہم ہند حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالب دیدار ہے خدا
تراب طائر وحدت گرفتار عناصر ہو
بھٹکتا در بدر پھرتا ہے شاید آشیان بھولا
تراب نقش پا ہو کر رہا ہوں کوئے جاناں میں
میرا نام عاشقوں میں سب شہار ہوتا تو خوب ہوتا
میرے فقیر خانے قدم رنجہ جو کرے
پہارے کدھر ہوا ہے تمہارا خیال آج
نگہ کج، ادا کج، چلت چال کج
سراپا ہے ابروئے خم دار کج
شمع رو کی یاد میں پروانہ یار
دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز
حمد اللہ کے ہو رسوائے عالم
فنون عشق میں مشہور ہیں ہم
جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
اوس سرو نونال کوب ہرگز خراب نہیں
افسانہ میرا یار کی خدمت میں لکھوں کیا
میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
زاہدا ڈھونڈتا کہاں مجھ کوں
او تو موجود ہے ہمارے میں
یاد ہم کوں تم کرو یا مت کرو
ہم تمہاری یاد میں مشغول ہیں
واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہو جیسے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بو میں اس سے مختلف محسوس ہوگی۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے۔ تراب کے ہاں آپ کو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوفِ ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ فنی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔

میر محمود صابر (۱۸۸۱ء/۶۸ - ۱۹۶۷ء) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے، فائز کی طرح، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد اتر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے۔ ۲۶ قانع نے اپنے دوسرے تذکرے ”تحفۃ الکرام“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”نواب سیف اللہ خان کا عہد تھا کہ ۲۸/۵۱۱۳۰ - ۱۹۲۷ء میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آکر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد کر لیا۔ . . . چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں۔“ ۲۷ اس سے دو باتیں واضح ہوئیں۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپسی پر ۲۸/۵۱۱۳۰ - ۱۹۲۷ء میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہو کر شادی کر لی۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے ”تحفۃ الکرام“ میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے۔ تحفۃ الکرام ۶۸/۵۱۱۸۱ - ۱۹۶۷ء میں مکمل ہوا۔ اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی بایدہ تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعہ اتمامِ دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سالِ تاریخِ صابر از المہم

گفت ہاتف ”زبے خجستہ کلام“

”زبے خجستہ کلام“ سے ۵۱۱۸۱ ہجری ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا۔ اسی سال صابر کا دیوان اردو مکمل ہوا اور اسی سال صابر نے وفات پائی۔

”مقالات الشعراء“ ۲۹ میں میر قانع نے صابر کے ذیل میں لکھا ہے :

”اکثر شہدائے علیہم الشنا کا مرتبہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے۔

ہندی و فارسی زبانوں میں مرتبے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان

غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا

تھا۔ زود گوئی حد درجہ تھی۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی

زبان فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت

حاصل ہے اور یہ تخلص انہیں حضرات نے عالمِ خواب میں عطا فرمایا

تھا۔ سچ یہ کہ ان کی ذات یا برکات باعثِ خیر و برکت ہے۔“ ۳۰

میر محمود صابر نے اپنے دیوان کو ”شوق افزا“ کے نام سے موسوم کیا تھا :

... ہونی کستاب تمام شوق افزا رکھا ہے جس کا نام

صابر کا اردو دیوان خاصاً ضخیم اور ۶۱۶ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ صابر کا یہ دیوان بھی داؤد، قاسم، اشرف، فائز اور مبتلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے۔ صابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

من ریحۃ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر

حقاً ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

گر ریحۃ ولی کا لبریز ہے شکر سوں

مضمون شعر صابر قند و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی ”پُر اثر و

”خوشی آمیز“ سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن

طبع انور سوں روشن و احسن

شعر اس کے سوں شرم گیں ہے شکر

دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

”شوق افزا“ کا ہے سخن بزم
نشہ عشق سوں خوشی آسز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر سنا ہوں قافیہ سنجاب ہند سوں
نچہ ریشہ کی دھوم پڑی ہے دکھن میں جا

صابر کا دیوان پڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی ہرگوئی کے اظہار کے لیے دیوان ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر، طرز فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زور بیان اور قدرت اظہار اشرف، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے۔ اس کے ہاں ایہام بھی ہے لیکن، آبرو و ناجی کی طرح، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر بہت واضح ہے۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحروں اور مشکل ردیفوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے سابقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزیر شعرا بن جاتے ہیں۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں مرصع بھی ہیں۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں، فائز و مبتلا کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر، ولی کے بعد کی اسل کے شعرا کے برخلاف، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوان ولی میں پڑھی تھی۔ انھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہو گیا تھا۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال، کم از کم حرف کی حد تک، باقی رہتا ہے :

گہر اس اوہر نثار کروں
اس کے ہنگ پر ز شوق سیس دھروں
دیوے اصلاح و شادساں رہوے
دیدہ بد سوں در اباں رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی ”و“ کا استعمال، جو آبرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں میکشاں میں نام
ایک کہلاوتا ہوں تیرا غلام
کچھ کہائی لہ کی جوانی میں
زندہ گی کھوئی حرص فانی میں
شب ہجران کی باتیاں مت بوہچہ
چشم تر، رنگ زرد سوں دکھ بوہچہ
آشفہ و دیوانہ ہوئے گر دل مشتاق
تو زلف کی زنجیر سو رہکہ آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا)، کچھ (کچھ = کچھ)، زندہ گی (زندگی)، بوہچہ (بوچہ = بوچہ)، بوہچہ (بوچہ = بوچہ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آئے ہیں جس طرح وہ دور ولی کی دکنی اردو میں ملتے ہیں۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے۔ ۶۸/۱۱۸۱ - ۱۷۶۷ء تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۵۶/۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ء ہی میں اپنے دیوان قدیم کو زبان جدید کے مطابق بدلنے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ زبان کے برائے پن کے باوجود صابر کو اظہار بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ اس کے ہاں زور و قوت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ مشکل زمینوں میں چست شعر نکالتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس کی شاعری ایہام گوئیوں کی طرح ایک نقطے پر یا فالز و مبتلا کی طرح، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیر اثر اس دور میں صرف ’عزالت‘ کے ہاں نظر آتا ہے۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگ و سخن سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کیوں نہ کاری گھٹا میں مینہ برسے
موسم آیا انجھوں کے ساون کا
ابرو کی کہاں کھینچ جو توں کھولے گا گھونگٹ
پاکار کے خدنگ آگے ٹھہر کون سکے گا
میں کاتب قدرت خطہ یاقوت کے حیران
تفسیر ترے حسن کی پڑھ کون سکے گا
رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
کیونکر رہے گی عاشق شیدا کی لاج آج
میں زلف تابدار ہے دل کے شکار کوں
کیوں گوندھتے ہو کاکل شہرنگ کی کند
مجھ حسن کی سرخی سوں عرق چاہ ذقن میں
یاقوت درخشاں ہوا رخسار سوں ڈھل کر
دکھاوے گر سجن عراب آبرو صبح دم آکر
کھڑا ہووے نظر کے روبرو بیت الحرم آ کر
اے شوخ کبھی میری طرف آ کے گزر کر
تا دل کو تری نذر کروں ہاتھ پکڑ کر
تہجہ زلف کی لٹ بیچ بسا جب سوں مرا دل
پھر گھر کوں نہ آیا کہ کیا خانہ بسر کر
تو زبیر گلشن خوبی ہے ، کیا کروں تعریف
بھرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
چو مامرو خم ابرو گھونگھٹ اٹھا کے دکھا
کہ بادلے میں چھپے شرم سوں ہلال فلک
اے دل وطن ہمارے کے بیچارہ واسیر
کب تک رہے گا زلف میں آشفہ حال چل
ز بس کہ جوش ہے آنکھوں میں اشک گلگوں کا
مڑھ سے سرخ اچھلتا ہے خوش پھوارہ دل
نہوے گر سجن کی دست گیری
برہ کے دکھ میں جائیں عاشقان دل

طلب کر فقر کی دولت کسوں صابر
کہ چھاجے ہے قناعت میں توکل
کارو کی زلف میں دل جس کا ہے صید و والد
گلشن میں کیوں سہاوے اس کو بہار سنبل
خساری دیکھ کے ساقی کی آنکھیاں
کبھی مست و کبھی غمخور ہیں ہم
سنگوک کے وعدے سوں سرچن کے برہ میں
ملنے کی کشش فرد تمنا ہم لکھا ہوں
ہے عشق من ہرن کا سرے چشم و دل کا چین
کیونکر اسے نہ جیو کا آدھار کر رکھوں
زائد کے دیکھ گند و دستا ریل مت
مکر و ریا کی ہوٹ ہے سب اس کے ہاگ میں
اسیر حلقہ زلف رسا ہوں
چو دل آشفگی سوں مبتلا ہوں
خم زلف شکر کے بوسہ کارن
کبھی شالہ ، کبھی بادریچا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشق خوباب
ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوق وصل صابر
کبھی لاشخوش ز ہجر دل رسا ہوں
رکھے جو عشق کے دریا میں بے مرشد قدم صابر
بہت مشکل ہے گر پہنچے سلامت اس کنارے کوں
ہم کے گھاؤ آج رستے ہیں
سرخ انجھوں کے مینہ برسے ہیں
دلر مشتاق کھاؤتے ہے لچک
ساہرو مو کمر جو کٹے ہیں
سناہوں خضر کی معجز زانی سوں کہ عاشق کوں
وصال بار بہتر ہے حیات جاودانی سوں
چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
آشفہ رات و دن ہے زشوق وطن وطن

ہایا نہ چاند مکہ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن
رقیبان ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مقیشی باندہ کے نکدار پیٹھا گھر سورب مت نکلو
نہ جاؤ ہر گھڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو
پتنگ و شمع نت آویں ، برہ کی آگ سلگاویں
دل و جان میرا بھڑکاویں ادھر سوں یو ادھر سوں وو
کوئی دلربا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرر ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے
جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔
اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، فائز و مبتلا
کی طرح ، ایک رخا پن نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلتے ہیں لیکن
فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔
یہی وہ رجحانات ہیں جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں
نمایاں ہوتا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت سورق (۱۱۰۳ھ - ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ء -
۱۶۹۳ء) ف (۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء) سید سعد اللہ سلونی (۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء) (۳۱

ف۔ محبوب الزمن ، تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، محمد عبدالجبار خان ملکا پوری ،
ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۳ھ ہجری دی
گئی ہے ۔ تذکرہ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ
ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ ”ولادت میر عبدالولی
در بندر سورت واقع شد“ اور مقدمہ ”دیوان عزلت ، مرتبہ عبدالرزاق
قریشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء میں مشکوٰۃ النبوت
(قلی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعہ ”تاریخ وفات دیا گیا ہے :
فضائل نشاۃ میں عبدالولی ز دنیا بہ گل گشت جنت برفت
چو بشید آزاد ایب واتمعہ رقم کسر تاریخ ”عزلت برفت“

(۱۱۸۹ھ)

عزلت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء کو وفات پائی۔ (ج۔ج)

کے فرزند تھے ۔ سید سعد اللہ ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے ۳۲ ،
اپنے دور کے عالم ، متبحر اور ایسے ہر فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب
عالمگیر بھی ان سے عقیدت و اخلاص رکھتا تھا ۔ سید عبدالولی فارسی و اردو
میں عزلت اور ہندی میں نرگن تخلص کرتے تھے ۔ عزلت کو علوم متداولہ
پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معنولات میں اپنے دور کے
ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے ۔ سرور آزاد میں لکھا ہے کہ ”معنولات میں اعلیٰ
استعداد حاصل تھی۔“ ۳۳ ، عزلت رنگارنگ شخصیت کے مالک تھے — وسیع
المشرب ، خوش گفتار اور خوش صحبت ۔ ایک طرف عالم ، فاضل و شاعر
اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف ۔ فن مصوری
میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے ۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں ۔ ۳۴
میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ ”عزلت شطرنج میں بھی بڑی مہارت
رکھتے تھے۔“ ۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ”موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے ۔
ان کی گلوں و نغمہ خوانی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی ۔ مصوری میں بہزاد ثانی
اور کیت و دوبا کہنے میں استاد تھے۔“ ۳۶ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی
نے لکھا ہے کہ ”فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں
ان کے سامنے دم مار سکے۔“ ۳۷ عزلت سلسلہ شطرنج سے تعلق رکھتے تھے ۔
فاکشل نے لکھا ہے کہ ”ملائیہ مشرب رکھتا تھا ۔ داڑھی مونچھ صاف کرا کے
رندانہ وضع اختیار کر لی تھی۔“ ۳۸ سیر و سیاحت کے شوقین تھے ۔
۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ
”سرور آزاد“ لکھا تو عزلت اس وقت دہلی میں تھے ۔ اس کے بعد مرشد آباد
آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء) تک وہیں رہے ۔
وہاں سے حیدر آباد آئے ۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ
بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء) لکھ رہا تھا ، عزلت حیدر آباد دکن میں
نواب امیر الممالک کے متوسل تھے ۔ ۳۹ شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۳ھ میں
وہ دہلی گئے ۳۰ جس کی تصدیق ”نکات الشعرا“ اور ”غزن نکات“ سے بھی
ہوتی ہے ۔ یہیں محمد تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں
میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر ”بیاض عزلت“ سے استفادہ کر کے
اپنے تذکرے میں درج کیا ۔

عزلت کے دو دیوان تھے ۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو ۔

فارسی دیوان ۱۴ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا ۔ ۳۱

معلوم ہوتا ہے کہ سورت سے اورنگ آباد آکر اور پھر قیام دہلی کے زمانے میں ان کا رجحان فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی“۔^{۳۲} اور ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع تک، جو چھٹن سال شعرا کا سال تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزلت چودہ برس اور زندہ رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں ”ساقی نامہ“ (۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع) اور ”راگ مالا“ (۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب ”شطح کبیر“ ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ ”بیاض عزلت“ کا ذکر میر نے ”نکات الشعرا“ میں حسیب اور یونس کے ذیل میں کیا ہے اور ”تعلیقات پر حواشی میر زاہد“ کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزلت کے مقدمے^{۳۳} میں کیا ہے۔ عزلت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزلت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ ”ساقی نامہ“، جس کا سال تصنیف ”بیان ظہور“ سے ۱۱۷۴ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع برآمد ہوتا ہے، عزلت نے محمد قلیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا:

چلا ذکر یاروں میں، ہے دردمند

بڑا معنی ایساد و اندازہ بند

کیا حق نے عزلت پر اپنا کرم

”در معنی کیے اوس کے دل پر رقم“^{۳۴}

دردمند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا ”ساقی نامہ“ ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزلت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزلت کا ساقی نامہ حمد و نعت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد ”تمہید مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد منست و سبب مثنوی گفتن“ کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد ”موال پروانہ از شمع۔“ ”جواب شمع بہ پروانہ“، ”خطاب طعن آہیز بشیخ کہ منکر سے کشی است، متضمن

ترغیب سے دادن ساقی را و مشتمل پر اظہار مطالب خود باقی۔“ ”بیان آمد آمد شاہ بہار و جوش جنوں و الفت توام فصل کل در چمن۔“ ”بیان حکایت اتفاق سخن در سخن بعضے اہل معنی و اظہار الہامات بے بدل الہی کہ محض بفضلہ تعالیٰ مورد آت شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ“ اعجاز شاہ“ کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے بجائے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے۔ دردمند کے ہاں زبان صاف، بیان سادہ اور جدید رنگِ زبان کے مطابق ہے۔ عزلت کے ہاں زبان میں قدامت اور بیان میں جھول ملتا ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے۔ ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزلت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثر، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزلت کے ساقی نامہ سے بہتر ہے۔

عزلت کی دوسری مثنوی ”راگ مالا“^{۳۵} ہے جس کے اس آخری شعر سے سالِ تصنیف ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتا ہے:

ہوا عزلت کا یاور حق تعالیٰ کہہا اتمام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگ راگنیوں کی تشریح کی گئی ہے۔ حمد و نعت کے بعد ”بیان تمہید عظمت سرود“ کے تحت موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے:

خدا نے جب تن آدم بنا کر
کہا اے روح تو جا اس کے بہتر
کیا عرض آہ بھر کر روح نے یوں
افدہاری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
کہا تب ایک ملک کو، بیٹھ تن میں
تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
ملک سے سب کے تالیں درد کی کئی
دوانی ہو کے تن میں روح آگئی
سرودی سے ہوا ہے جیتا الساب
جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جاں

غرض فن موسیقی کا ہے عبادت

جو بادر حق میں ہو اس کی سماعت

اس کے بعد چھ راگوں، ۲۰ راگنیوں اور ۴۸ پٹروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے۔ ۳۶ غزلت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم، وقت، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے غزلت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے۔ ”راگ مالا“ علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے۔ اس مثنوی میں غزلت کا انداز بیان پختہ، ڈھانچا سڈول اور متوازن ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابل ذکر مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ موسیقی شاعر غزلت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مثنوی میں شاعر شاعری اس کے قبضے میں ہے۔ یہی صورت اس کے ”بارہ ماسہ“ میں ملتی ہے۔ غزلت کا ”بارہ ماسہ“ ۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں چودہ شعر مہمید کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں۔ آخر میں ”بیان وصلہ یار و ختم گفتار“ کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں۔ بارہ ماسہ ماہ اساتذہ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستان ہجر بیان کی گئی ہے جس کا ”پا“ پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے۔ غزلت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دور حکومت میں افضل پانی ہٹی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اساتذہ پر ختم ہوتا ہے۔ غزلت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ، برہ کی تڑپ اور وصل محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ بھی، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلتے ہیں، غزلت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

غزلت نے ”کہہ مکریاں“ بھی کہی ہیں۔ کہہ مکریوں میں، جنہیں قلعہ معانی کی بیگمات ”سکھیاں“ کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں، دو سہیلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جاتے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنستے ہنستے سننے والیوں کے پیٹ میں بل پڑ جائیں۔ یہی صورت غزلت کی کہہ مکریوں میں نظر آتی ہے:

سیج اوپر موہ لیت چھنچھوڑی ٹانگیں اٹھات دہات مروڑی

قرب مل لیتے سے کرت چکنیا سکھی کوئی پی؟ ناری مردنیا

(ناری مردنیا = مالش کرنے والی)

ہاتھ پکڑ سپرو لیٹو دبائے جوں روؤں پہرائے ہی جائے

دھیرج دیت جو کروں پکار سکھی کوئی پی؟ ناری منہار

(ناری منہار = منہارن، چوڑیاں پہنائے والی)

غزلت نے پھیلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی۔ دو ارتھیاں یا دو سخنے میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے؛ مثلاً غزلت کی یہ ”دو ارتھی“ سنئے:

”پانی کیوں باسی ہے؟ من کیوں اداسی ہے؟“

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی ”یہاں نہیں“۔ غزلت نے دوہرے، کیت اور جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں ”جذبات عشق“ کو درد مندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے۔

غزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوتے گئے اور ۱۱۶۸/۵۱ - ۱۵۵۰ع میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوق ریختہ گوئی اور پروان چڑھا۔ میر کے یہ الفاظ کہ ”ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے“ اس دور میں ان کے اسی میلان طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے غزلت اپنی اردو شاعری کی روایت کو براہ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردان ولی، مقادین ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا۔ ”دیوانِ عزلت“ میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی۔ احیاء کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ”ردِ عمل کی تحریک“ نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخش رہی تھی۔ عزلت کی شزل پر یہی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے خدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی۔ اسی لیے عزلت کی غزل میں اظہار کا ایک کچھ بن سا اور خیال میں ادھورا بن سا نظر آتا ہے۔ عزلت بنیادی طور پر ”خیال“ کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو لیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور بھی وہ ”کسریت“ ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزلت کو بھی اس بات کا احساس ہے :

معنی باریک عزت کہنے میں آئے نہیں

ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزلت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بننے دیتی جو وہ بننا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے بن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں بھی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں بھی کام انجام دیا۔ عزلت کی غزل کو دیکھئے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جان نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع رواں، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھئے :

کیا ہلا تھا میرے دریائے جنوب کا طوفان

چاک جوں موج ہے ہر تار گریبان کے بیچ

سجنت کی بے وفائی چاند کے گھٹنے سے روشنی ہے

کہ جوں جوں آنکھ مولدی ہم نے تنوں تنوں دیر دیر آوے

مالک کا اوس کے ہے سیندور دیکھو معجز حسن
رات آدھی ہو گئی ایک شفق باقی ہے
جاوے گی اونگلی رکھ دہن نقش پا اوپر
حیران ہے غم سے دشت کہ مجنوں کدھر گیا
عبث توڑا میرا دل ناز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئینہ تھا اوس خود ہیں کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں کوئی بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔ اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزلت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری کر دیتے ہیں اور عزلت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔ میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزلت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج عزلت کی شاعری اجڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزلت نے خوبصورت اور مشکل زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ الہیں اپنے حسنِ بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرز فکر بدلتا اور آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر، خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں یہی بات نظر آئے گی۔ عزلت کے یہ چند اچھے شعر دیکھئے جن کے مطالعے سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی :

سید روزی میں میری قدس کو احباب کیا جالیں

اندھیری رات میں کس کو کس کو پہچانتا ہو گا

ہم نے دیکھی کچھ لڑالی عشق کے صحرا کی ریت

پوچھتے پھرتے ہیں وہاں کے سید گھر صیاد کا

جا کر فنا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
میں عالمِ عدم میں بھی دیکھا مزا نہ آھا
گرا ہے چھائی پہ کوہِ جنوں یہ بادل دیکھ
کسی جلے ہوئے دل کا دھنوا اٹھا ہوگا
ایک اہلِ درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
جرس کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
یار آخر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
ہات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
سرو زار آباد ہے لیکن کہو اے قمریو
کچھ تمہیں ہے میرے اجڑے اشیائے کی خبر
بے دماغی یار کی کس کو پیام وصل ہے
چشمِ ہوشی سے بلانے کا اشارہ ہے کدھر
شعلہ شمع سا ایسا ہے جگر دار کہ بس
سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار کہ بس
کچھ نرالا کارخانہ ہے جہاں عشق کا
خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
ہات کھجلائے ہیں سینہ رک گیا آئی بہار
ہم ہیں دامن گیر صحرا اے گریباں الوداع
گھر بار کا ہم سے دور بڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
دل ایک طرف آہ ایک طرف ماننے کی حسرت ایک طرف
تجھ سے اے بلبیل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خوں ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
پر آن جوں نفسِ سفری ہیں جہاں کے لوگ
جاتے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
لگے کے بوجھ سے جھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
نہیں آتا تصور میں ابھی وحشت اس کو کہتے ہیں
میں وہ مجنوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
مشتِ خاک اپنی اڑا کر اے صحرا سمجھوں
تمہارے آہاں ہاؤں کو جنگل باد کرتا ہے
لہو ہر خاک سے لپکے ہے اب لگ دستِ سودا میں

دل عزت کھلے زلفوں سے باندہ اب باغ چل گرو
بہار آئی السہی خانہ زنجیر بستہ ہو
دیکھ کر گال تیرے زلف کے حلقے سے ہوتی
مطلعِ صبحِ وطنِ شامِ غریباں مجھ کو
اوس زلف میں کئی دن سے بیتابی دل گم ہے
زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
جس پر نظر پڑا اسے خود سے نکالنا
روشن دلوں کا کام ہے مانسدر آئینہ
اڑا مت اے نسیم باغِ جنت کیا کروں تجھ کو
میرے سر پر ذرا پی کی گلی کی خاک رہنے دے
ہنسا پہلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پیرہن پہاڑا
خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
ہے ہجر کی رات سنسنیاتی
نساگن سے پسہنکار کیونکے جاوے
اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
جوہ تارِ سبجہ اوس کو فلک در بدر کرے
شائہ اس زلف میں پھرتے یہ سخن کہتا تھا
بات کہنے میں شبِ وصل چلی جاتی ہے
ایک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزت اب کی سال
گئے کدھر طفلان جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
اڑا تھا جوہ شرر دل اپنے دودِ آہ میں عزت
مسافر پر پڑی تھی شامِ غم منزل کی کیا گزری
مرنا بھلا لحد بھلی محشر کی صلح ہے
بے درد سے کسی کو نہ حق آشنا کرے
کنجِ قفس میں فصلِ جنوں کی گزر گئی
معلوم نہیں بہار کب آئی کدھر گئی
پچا دل زلف کے عقب سے تو کیا
کہ چوٹی ناگنی پیچھے پڑی ہے
چمن میں کیا بلا ہے باغباں نیرنگِ یدادی
کہ گل ہنستا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے فریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جاں کنی میری
کسوٹی مریدوں میں فرہاد کے رہا بھی ہے
یاراں تبار تو ہیں وہ دوائے کدھر گئے
تیر افکناب وہی ہیں ، نشانے کدھر گئے
جس خوش نکہ کو پہنچوں غفلت کی نیند لیوے
میں خفتہ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
گو نام اور نشان ہے ظاہر میں میرا یارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گلاب ہوں
شیر منصور کا لشکر پڑا ہے دشت وحشت میں
چلو یارو وہ اڑتی سولیوں کے ہیں نشان اپنے
بہلی ہو اے قیامت عذابِ حشر کی صلح
ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لمحے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ یہاں آپ کو گہری متانت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی احساس ہوگا۔ آپ کو، پہلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا بہتر انتخاب بھی نظر آئے گا۔ اظہار بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزلت کی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ”اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے ہاں دردمندی بہت ہے۔“^{۳۷} یہ دردمندی جو میر کو عزلت کے کلام میں نظر آتی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اس وقت تک اردو شاعری دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزلت نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور لوجوان معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ آج جب یہ چلی صورت ہمارے سامنے آئی ہے تو ہم اس میں دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزلت کے ہاں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے خدوخال پوری طرح نکھر آتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت کا یہی مقام ہے۔

عزلت کی غزل کو بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت سے عزلت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتیٰ کہ تاباں کے ہاں بھی نہیں ہے۔ پھر وہ فارسی صنیعات و رمزیات مثلاً چمن، شمشاد، داغ، بت، بگولا، بہار، وحشت، گریبان، سنبل، شبنم، کبان، ابرو، شمع، پروانہ، شیریں، فرہاد، کوہکن، بے ستون، خسرو، پرویز، شیشہ، سنگ، رقیب، تیشہ، قاتل، دیوانہ، زنجیر، زلف، نورگس، آئینہ، لالہ، داغ، قمری، موج، جیب، چاک، یزد مجنوں، لیلیٰ، صحرا، خاک، آبلہ، جنگل، صحرا، گردباد، جنوں، صرصر، یابان، خار، آشنا، بیگانہ، طوق، ہتنگ، صبا، نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ عزلت نے غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے ازلی رشتے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ عزلت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال کو بھینچ کر اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ عزلت لمبی بحروں کا بہت استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہاں خیال پھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے۔ ایک اور بات یہ کہ عزلت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے لوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں۔ وہ اشرف، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ لٹی نئی زمینیں، خیال و احساس کی مناسبت سے دریافت کر کے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے۔

عزلت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رشتے بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اہتر محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

کو دیتا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان نثاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزلت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلتے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگنے و پھنا زیادہ قابل ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے :

وہ پل میں جل بجھتا اور یہ تمام رات جلا
ہزار بار ہتنگے سے ہے چراغ بھلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے تحک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نہ پہنچیں بلبلوں کی پختگی کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل^{۳۸} میں ، جس کا پہلا مصرع ”کہا میں رات ہتنگوں کو شمع کے آگے“ ہے ، اسی تصور کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور نیا پہلو دریافت کیا ہے :

چراغ روز سے ہو چھا کسی نے یہ کہ ہتنگ
کسی دن آ کے تیرے صفے ہو جلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوس شب کو
سیاہ روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی جلتا
وصال بار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصل بار میں عزلت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزلت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے :

مجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خون ، لب پر ہنسی ہے ، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا ، بلبل اور ہتنگ کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ پکجا کیا گیا ہے :

ہے گل جو جیب چاک و دیا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور ہتنگ کا یہ جال دیکھنا

اسی طرح فرہاد و شیریں کا روایتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر پڑھیے :

ملی تھی مہنے میں عزلت سے کوہ کتب کی روح
کہا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارنا تھا تجھے تیشہ اوس پر اے بے کس
کہاں عشق نہیں کھونا جان کا ورثہ
میں ہیں شیریں پہ ہر روز لاکھ مور و مکس

ایک اور قطعہ بند غزل میں^{۳۹} ، جس کا پہلا مصرع ”بے ستوں جا کے کہا روح سے فرہاد کی میں“ ہے ، اسی بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش کیا ہے۔

عزلت ”جور“ کا شاکی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ :

اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں جور کا عاشق
مبادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر کیجو

اسی طرح وہ ”درد“ کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :

وہ قدردان درد ہوں عزلت کہ جون صدف
گوہر دینوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزلت ملائیم مشرب رکھتے تھے۔ زمانے کی وضع کے خلاف ڈاڑھی موچھ منڈاتے تھے اور رندوں کی سی وضع سے رہتے تھے۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انہیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں فرہاد کی تلمیحی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں ان علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک ”بگھولا“ (بگولا) اور دوسری ”لالہ“۔ بگولا قوت کی علامت ہے۔ دشت جنوں کی ناک ہے۔ عشق کی بے قراری، سحر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے۔ ”لالہ“ آگ ہے، سراپا داغ ہے۔ عشق میں جلنے اور خونِ دل پی کر ہنسے کا اشارہ ہے۔ عزت کے ہاں مخصوص الفاظ پہلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیقی اہمیت کے ساتھ پہلی بار اردو شاعری میں عزت کے ہاں نظر آتا ہے۔ عشق، جو عزت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے، انہی علامات، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس کرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے:

رسا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزت
ہزاری پختہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ”دردِ عمل کی تحریک“ کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو نکال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیار سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے۔

حواشی

- ۱۔ مجموعہٴ نفز: قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، دیباچہ صفحہ ۱۷، لٹ، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۲۔ تاریخ ادبِ اردو (جلد اول): ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۷۳-۱۷۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۳۔ دیوان حسن شوق: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقدمہ ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۱ ع۔
- ۴۔ گلشنِ گفتار: خواجہ خان حمید اورنگ آبادی، ص ۱۲، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد ۱۳۳۰ھ۔
- ۵۔ اشرف گجراتی: از قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی، مطبوعہ ماہی ”اردو“ دہلی، ص ۱-۲۶، جنوری ۱۹۴۷ ع۔

- ۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”تاریخ ادبِ اردو“ (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۳۵-۵۳۸۔
- ۷۔ گلشنِ گفتار: حمید اورنگ آبادی، ص ۱۳۔
- ۸۔ غزنِ شعرا: قاضی نور الدین حسین خان رضوی فائق، ص ۳۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۹۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”ترتیب کے وقت بقول فائز شباب کی ابتدا تھی۔ فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی۔ اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۲ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے۔“ عیارستان: قاضی عبدالودود، ص ۲، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۵۷ ع۔
- ۱۰۔ تاریخِ ہندی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ”صدر الدین محمد خان بن زبردست خان بن ابراہیم خان بن علی مردان... در ماہ صفر در شاہجہان آباد قوت شد۔“ تاریخِ ہندی، مرتبہ امتیاز علی عرشی، علی گڑھ ۱۹۶۰ ع۔
- ۱۱۔ سفینہٴ ہندی: بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کا کوی، ص ۱۵۰، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی۔ پٹنہ، بہار، ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۲۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز: مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۱-۹۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔
- ۱۵۔ سیر المتأخرین: (جلد دوم)، ص ۸۹۸-۸۹۹، نولکشور ۱۸۷۶ ع۔
- ۱۶۔ کیمبرج ہسٹری آف انڈیا: جلد چہارم، ص ۷۳۷، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۷۔ مآثر الاسراء: مصمم الدولہ شاہنواز خان، ترجمہ محمد ایوب قادری، ص ۵۸۸-۵۹۰، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ ع۔
- ۱۸۔ سیر المتأخرین: جلد دوم، ص ۳۹۴۔
- ۱۹۔ تاریخِ ہندی: مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ، معتمد خان بن قباد مخاطب بہ دیانت خان حارث بدخشی دہلوی، جلد ۲، حصہ ۶ (۶۱-۱۱۰۱ھ)، بہ تصحیح و تفسیر امتیاز علی عرشی، ص ۷۹، شعبہٴ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ ع۔
- ۲۰۔ دیوان عید اللہ خان مبتلا: مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، مطبوعہ ”نہر“ دہلی

- شمارہ ۱۵، جلد ۱، ۱۹۷۱ء ع -
 ۲۱۔ فتوح المعین : مخطوطہ قا $\frac{۲}{۳۳}$ ، ص ۲۳ - ۲۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۲۲۔ گیان سروپ : از شاہ تراب، مخطوطہ نمبر ۷۷۳، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور، ص ۱۱۸ - ۱۲۰، حیدر آباد دکن ۱۹۵۸ء ع -
 ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ) ”من سمجھاؤں“، ص ۷، مطبوعہ حیدر آباد ۱۹۶۴ء ع) ۵۱۱۲۱ سہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۵۱۱۰۴ - ۵۱۱۰۵ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -
 ۲۳۔ اس کا سال تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :
 ہزار و یک صد و ہفتاد سہ سن مرتب جب ہوا گزار روشن
 ۲۴۔ انجمن ترقی اردو کے مخطوطے (قا $\frac{۲}{۳۳}$) میں ترقیمے کی اس عبارت سے ”تحریر فی التاريخ دوم شهر ربیع اول ۱۱۸۰“ تحریر یافت در گلبرگہ شد بعون اللہ تعالیٰ“ واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۱۱۸۰ھ سے پہلے لکھی تھی - کاتب کا نام غلام لبی ہے - اس نظم کے اس مصرع سے ”پر بالک بھولا بھالا ہوں“ معلوم ہوتا ہے کہ یہ نوجوانی کی تصنیف ہے -
 ۲۵۔ مخطوطہ (نمبر قا $\frac{۲}{۳۳}$) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۲۶۔ مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی، ص ۲۵۵، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ء ع -
 ۲۷۔ تحفۃ الکرام : (جلد سوم)، ص ۲۴۴، مطبع لاصری دہلائی -
 ۲۸۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ تاریخ تکمیل لکھا ہے اس کے اس آخری شعر سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں :
 سال تسمائیت چو نمود از خرد سوال
 ”ایک چہ منتخب“ ز دل آمد مرا پیام (۱۱۸۱ء)
 تحفۃ الکرام (جلد سوم)، ص ۲۶۰ -
 ۲۹۔ مقالات الشعرا : ۱۱۶۹ھ - ۱۱۷۴ھ کے درمیان مکمل ہوا -
 ۳۰۔ مقالات الشعرا : ص ۳۵۶، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ء ع -
 ۳۱۔ مائر الکرام : آزاد بلگرامی، ص ۲۱۸، ”رحلت سید بست و ہفتم جادۃ الاولیٰ ۱۱۳۸ھ... واقع شد - آرام گاہ بندر سورت“ مطبع مفید عام آگر ۱۹۱۰ء ع -

- ۳۲۔ بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے -
 دیکھیے بیاض نمبر قا $\frac{۳}{۱۳۵}$ ، ص ۱۰۰ -
 ۳۳۔ سرو آزاد : آزاد بلگرامی، ص ۲۳۶، مطبع دخانی رفاه عام لاہور ۱۹۱۲ء ع -
 ۳۴۔ دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزلت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء ع -
 ۳۵۔ تحفۃ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی، وزیر گنج، لکھنؤ -
 ۳۶۔ تذکرہ گل رعنا (قلمی) : لچھمی لرائن شفیق، ص ۸۳۰، غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۳۷۔ گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد، ص ۶۵ - ۶۶، مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۳۳۰ھ -
 ۳۸۔ تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاقشال، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ص ۱۶، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء ع -
 ۳۹۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار، مرتبہ سید منظور علی، ص ۹۷، جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ء ع -
 ۴۰۔ گل رعنا (قلمی) : ص ۸۳۰، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۴۱۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائن شفیق، ص ۴۴۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء ع -
 ۴۲۔ لکات الشعرا : ص ۹۸، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ع -
 ۴۳۔ دیوان عزلت : ص ۷۹، مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء ع -
 ۴۴۔ ساق نامہ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ص ۵ و ۶، مطبوعہ لوائے ادب بمبئی، جولائی ۱۹۶۴ء ع -
 ۴۵۔ راگ مالا : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۴۶۔ فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو : (جلد اول)، مرتبہ امیر صدیقی امرہوی، ص ۲۵۱ - ۲۵۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء ع -
 ۴۷۔ لکات الشعرا : ص ۹۸، نظامی پریس بدایوں، ۱۹۲۲ء ع -
 ۴۸۔ دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی، ص ۳۵، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء ع -
 ۴۹۔ ایضاً : ص ۲۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۳۰۰ "عمر گران مایه خود را بصدق دل نثار پیر خود کرده -"
- ص ۳۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مهارت داشت -"
- ص ۳۰۲ "در عنفوان شباب حدی در مزاج و شوخی در طبیعت به مرتبه تمام بود - معیناً گرفتاری دل و تعلق به خوابان شعر و غزل طبع می شد . . . و این هیچ مدان پرگز بدستور شعرای دیگر سعی و فکر برای مضمون نه کرده - در غلبات شوق آن چه به خاطر می رسید بے توقف تحریر می نمود -"
- ص ۳۰۶ "شاه ابدالی بقم جادی الاول روز جمعه در سنه سبعین و مائه بعد الالف از قندهار هندوستان رسیده داخل قلعه شاهجهان آباد گردید و با عالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . این مرتبه پنجم است که شاه ابدالی وارد هندوستان گردید . . . و بقم شوال سال سبعین و مائه بعد الالف مع شاهزاده ها و جان باز خان کوچیده و عبور گنجا نموده -"
- ص ۳۰۷ "میر محمد عبیدالله مخاطب بشریعت الله خان ثم به عبیدالله خان بهادر مظفر جنگ ثم المعتمد الملك میر جمله معظم خان خانانان بهادر مظفر جنگ ترخان سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی از اعظام امرای عصر - ۵ رجب قریب بشام در شاهجهان آباد فوت شد - عمرش ۶۳ سال و چند ماه -"
- ص ۳۱۹ "بصدد لواب سیف الله خان در شهر اربعین و مائه و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نموده به تنه ساکن گردید و تناسل و تعدد کرد . . . از چند ماه در گزشت است -"
- ص ۳۲۰ "اکثر در مرتبه حضرات شهدا علیهم التحية و التنا اشتغال دارند - بزبان هندی و فارسی دیوانهای متعدد در مرتبه و بعضی در غزلیات و مناقب درست کرده - روضه الشهداء را بنظم کشیدند - سرعت فکر بحدی است که قریب لک بیت تا این زمان از زبان فصاحت بیان سرزده باشد - قبولیت تمام در کلام شان شائع و

این تخلص بخشی حضرات در روپا است - الحق ذات بابرکات ایشان از تبرکات است -"

- ص ۳۲۶ "در معقولات حیثیته خوب بهم رسانیده -"
- ص ۳۲۶ "در موسیقی دستگاه عالی دارد و از نغمه خوانی گلسوز بلبل را بوجد می آورد و در مصوری ثانی بهزاد و در کتب و دوپا زبان هندی استاد -"
- ص ۳۲۶ "هیچ احدی از فضلا و علما نمی توانست که به بحث علم مقابل ایشان دم زند -"
- ص ۳۲۶ "ملاطبت مشرب دارد و ریش بروت تراشیده بوضع رندان می باشد -"
- ص ۳۲۷ "مزاج او شان میلان ریخته بسیار دارد -"
- ص ۳۳۵ "از اسالیب کلام شان واضح می گردد که بهره بسیار از دردمندی دارند -"



اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن

محمد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء - ۱۷۳۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتل عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک واقعہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے۔ میر عبدالحی تابان کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تابان

نہیں مقدور جا چھین لوں تخت طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنونِ لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی۔ محمد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انہی کے ساتھ بیٹھتا تھا۔ ۱۔ محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، ہنسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی۔

فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

ایسی بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہوئے لگتا ہے۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لی۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجان مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دلی جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور عجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا۔ انہی دور کے مذاق سخن کو سنوارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور تجربات عشق کا اظہار کیا گیا تھا۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقافتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اس انتخاب (خریطہ جواہر) نے قائم کیا۔“ اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق، وادراتِ عشق کو موضوعِ سخن بنانے لگے۔ انعام اللہ خاں یقین، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے بر عظیم میں پھیل گئی۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو ثقیل ہندی الفاظ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے، نکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ:

”ب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور ریختہ کو

اردو نے معلیٰ شاہ جہان آباد کی زبان میں کہ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے، مرقع کیا زبۃ العارفین، قدوة الواصلین جانجاناں مرزا مظہر ہیں۔۔۔ حق تعالیٰ سلامت رکھے۔“

شورش نے لکھا ہے کہ:

”مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعارِ ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے۔“

غلام ہمدانی مصحفی نے (جنہوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ:

”سخن گوئی کے آغاز میں کہ ابھی میر و مرزا وغیرہ کوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے، ایہام گویوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ فقیر کے خیال میں زبانِ ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا۔“

کم و بیش ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا، جسے ہم نے ”رد عمل کی تحریک“ کا نام دیا ہے، آغاز ہوا۔ اس تحریک کے نقاشِ اول مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ رد عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں:

(۱) رد عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ / ۱۷۵۲ع) میں میر نے اسے شاعرانہ سلف کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ باندھی جائے۔“

(۲) شاہ جہان آباد کی اردو نے معلیٰ کو شاعری کی زبان بتایا اور ایہام گویوں کے زبان و محاورہ کو، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا، ترک کر دیا۔

(۳) فارسی کے تازہ گویوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دائرِ ایہام دیا جا سکے۔ تازہ گوئی میں سفاکی و شستگی کے ساتھ

سخن بے تلاش پر زور دیا گیا۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ”ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو مملکت ہندوستان کی زبان اردوئے معلیٰ میں شعر فارسی کے انداز میں کہا جائے۔“ ۹

(۴) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔ ۱۰

(۵) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گویوں کی پیروی کرنے لگے۔ احمد علی خان یکتا نے لکھا ہے کہ ”معنی کو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ، رباعی، غزل، مرثیہ، مثنوی وغیرہ پر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا۔ اس کے بانی مرزا جانجاناں مظہر ہیں۔“ ۱۱

رد عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی، جو ابتدا ہی سے ایہام گویوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۳۴ھ/۳۲ - ۱۲۳۱ع میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے، اسی نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی۔ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں ۱۱۵۹ھ/۱۲۳۶ع کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر ۱۲:

کہنا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش

حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۲۳۶ع تک ایہام کا مکہ نکسال باہر ہو چکا تھا۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم یقین کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے ۱۳ جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رد عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ/۱۲۳۹ع کے فوراً بعد ہو گیا تھا۔ شاہ حاتم نے رد عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگِ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ”دیوان قدیم“ مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۱۵۵ع میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان ”دیوان زادہ“ کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خان یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اسی رنگ میں شاعری کی۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین، تاباں، دردمند، حزین کے علاوہ شاہ حاتم بھی رد عمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں۔

ردِ عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید بے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات — تصوف، واردات، عشق، اخلاقیات، خمریات، زندگی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ فارسی آہنگ و لہجہ، اس کی لہجہ اور لے، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج، رمزیت و صمیمیت، علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر، سودا، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر اب شاعری تلاشِ الفاظ تازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔ ولی دکنی کی زبان کے پچائے شاہ جہاں آباد کی اردوئے معلیٰ نے لے لی۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انہی اصولوں کی پیروی کی۔ وہ اصول یہ ہیں:

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در، بر، از، او کو استعمال کرنا جائز نہیں، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے ”عاشور نامہ“ اور مجد شاہی دور کے مرثیہ گویوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر (۱) ع ”چمکتی تھی وہ بجلی سین کناری اس کی در، دامن“ (ناجی) (۲) ع ”بے آرزوئے خواہدن یہ“ مرثیہ صلاح (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کو دیے گئے ۔

(۳) دہلی اور میرزاپانہ ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۴) تعقید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ ”دیوان زادہ“ میں یہ عیب کہیں کہیں موجود ہے لیکن یقین کی شاعری میں ایک آدمہ مصرع کے علاوہ یہ عیب کہیں نہیں ملے گا ۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی :

ع وہی رشتہ کہ دانایاں ، کون ہے اسلام میں تسبی

ع آبرو کا جیو جاتا ہے عیس

ع جو دل قطرا ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف امیر کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عبث ، قطرہ ، عنبر صحیح املا کے ساتھ لکھے جاتے تھے ۔ اسی طرح صبحی کے بجائے صحیح ، بگالہ کے بجائے بگالہ ، دوانہ کے بجائے دیوانہ شاعری کی زبان میں استعمال کئے جانے لگے ۔

(۶) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مرش کو مرش ، غرش کو غرش باندھنا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گل نے کہا مجھ پہ نزاکت ہے ختم

یہاں ختم کے بجائے ختم باندھا گیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکہ ، سجن ، لین ، اٹھو ، سنکھ ، اچرج ، درس ، بھت ، ساجن ، جگ ، لت ، بسر ، مار ، موا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے ۔ اسی طرح مین ، میں ، سنی ، سنی ، سون ، کیدھر ، اودھر ، یان ، وان کے بجائے میں ، سے ، کدھر ، ادھر ، یہاں ، وہاں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۸) اسی طرح زیر ، زیر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے بورا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ باندھنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا ۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں ؛ مثلاً اس شعر میں ”پکار“ اور ”پھاڑ“ کو قافیہ بنایا گیا ہے :

نہ جانوں صبحدم بادِ صبا کیا جا پکار آئی

کہ غنچہ کا دلِ نازک چمن کے بیج پھاڑ آئی (مظہر)

اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا ۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا ؛ مثلاً بندہ کو بتدا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں ۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا ۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں پیوست ہو کر اور زیادہ گہری ہو گئیں ۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی مخرج سے اکتساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے ۔

ان تمام رجحانات کے زیر اثر شاعری کے موضوع ، مزاج ، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر ، یقین ، تاباں ، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ اشرف گجراتی ، آبرو ، ناجی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہو گیا ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیقی فضا سازگار ہو گئی ۔ مظہر ، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا۔ اسی لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا۔ اس دور میں بھی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کبت تک محدود تھی جس کے اثرات ایہام گو، اردو شاعری کے مزاج میں پہلے ہی جذب کر چکے تھے۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف گلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا۔ اس "تحریک" کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی خرابی پر چڑھ کر زبان کا جزو بن گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنا رہے تھے۔ مرزا مظہر، شاہ حاتم اور "تحریک" کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انہی تراکیب کو قبول کیا جو اردو نے معلول کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے گان مالوس تھے۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی امتیازی خصوصیت

بتائی ہے :

"ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہ پرانے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردو نے معالی کے محاورے کے مطابق ہیں کلام میں لاتے ہیں۔" ۱۳۴۴

اس دور کے شعرا نے مختلف لسانی، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا کھردراہن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ، لے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر بڑھے اور دیکھئے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

الشمی مت کسو کو پیش رخ و انتظار آوے
ہارا دیکھئے کیا حال ہو جب تک بہار آوے (میرزا مظہر)
اودھر نگہ کی تیغ، ادھر آہ کی سناپ
اس کشمکش میں عمر بہاری بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)
جو بھی آوے تو لک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)
ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب
کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)
ہو دور یہ جی میرا راتوں کو ترے گھر پر
پھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پہ پروانہ (یقین)
زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہئے
کیا کام کیا دل نے، دیوانے کو کیا کہئے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھول مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیور کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرز ادا ردعمل کی تحریک کی دیبت ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہار بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوزی دور میں داخل بھی ہوئے ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردعمل کی تحریک نے ، ایہام گوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصور تسلیم و رضا ، فلسفہ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوع سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخم خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لے ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر انسانی تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انہوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایہ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر پیمانی کی طرح عیسیٰ کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاریخ

کی جھولی میں جا گرے ۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں انڈیل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں ، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی ؟

حواشی

- ۱۔ سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی - (جلد سوم) ص ۸۷۰ ، نولکشور پریس ۱۸۹۷ع -
- ۲۔ مقالات شبلی : جلد پنجم ، ص ۱۲۹ ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -
- ۳۔ طبقات الشعرا : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۱ - ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۴۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
- ۵۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع -
- ۶۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع -
- ۸۔ طبقات الشعرا : ص ۶۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۴ -
- ۹۔ تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۱۰۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ -
- ۱۱۔ دستور القصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۷ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۳ع -
- ۱۲۔ دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۸۱ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

۱۳- ایضاً : ص ۵۳ -

۱۴- مخزن لکنت : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ”اول کسی کہ طرز ایہام گوئی ترک نموده و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ چہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبۃ العارفین ، قدوة الواصلین ... جانجان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است ... حق تعالیٰ سلامتہاں دارد۔“

ص ۳۴۹ ”اشعار ریختہ قبل ازین بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند این طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت رواج دادہ۔“

ص ۳۴۹ ”در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و مرزا وغیرہ کسی در عرصہ لیامدہ بود در دور ایہام گویان اول کسی کہ شعر ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست ... فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ باین وتیرہ باعتبار فقیر مرزا است بعدہ تتبعش بہ دیگران رسیدہ۔“

ص ۳۴۹ ”اکنون طبعہا مصروف این صنعت کم است مگر بسیار شستگی بستہ شود۔“

ص ۳۵۰ ”ریختہ بتقریب سخن آن شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ لکنت ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت۔“

ص ۳۵۰ ”معنی را قریب الفہم بوضع با صفا و ثنات بستن کہ سامع محتاج شرح و لغت دم استماع نشود و در گفتن ہر قسم شعر از قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تتبع و تقلد فارسیان بودن ، بنا گزاشتہ مرزا جانجان مظہر است۔“

ص ۳۵۵ ”طرز کلام این با مانا برویہ شعر فارسی است ۔ چنانچہ جمیع صنائع شعری کہ قرار دادہ اساتذہ اسلاف است بکار می بردند و اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس گوش می نماید۔“

دوسرا باب

ردِ عمل کے شعرا

مظہر جانجان ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ - ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ء - ۷ جنوری ۱۷۸۱ء) ردِ عمل کی تحریک کے قائد تھے ۔ جیسے سراج الدین علی خاں آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا ۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے ۔

مرزا مظہر ، جن کا نام جانجان ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاناں کے نام سے مشہور تھے ۔ ”جانجان“ ، لام کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا جان جانی (متوفی ۱۱۱۳ھ/۱۸-۱۷۷۱ء) جو عالم گیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمین مالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جانجان رکھا ۔ آزاد بلگرامی نے لام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ”ان کا نام و تخلص گویا ترجمان اسرار الہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے مثنوی کے دفتر ششم میں بیان

ف۔ معمولات مظہریہ : محمد نعیم اللہ بھٹائی ، ص ۶ ۔ مطبع نظامی کالجور ۱۲۷۱ھ ۔ آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”نام اصلی جانجان است ... حالانکہ جانجاناں شہرت گرفت“ مجمع النفائس ، (قلمی) ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی ، پاکستان ۔ ”مقدسہ دیوان فارسی“ میں خود بھی ”جانجاناں متخلص بمظہر“ لکھا ہے ۔ ص ۳ ، مطبع مصطفائی کالجور ۱۲۷۱ھ ۔

فرما گئے ہیں اور بعد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں، یعنی:

جان اول مظہر درگاہ شد جانباں خود مظہر اللہ شد^۳
مرزا مظہر جانباں کے سال ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات بھیجے تو لکھا کہ:
(الف) ”سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی“^۴

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ:
(ب) ”اس وقت کہ ایک ہزار ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال ہو گئی ہے۔“^۵ اور یہ بھی لکھا:
(ج) ”اپنی عمر کے سولہویں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار یتیمی بیٹھا۔“^۶

ایک اور خط میں لکھا:
(د) ”فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا۔“^۷
سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع یا اس سے کچھ پہلے بنتا ہے۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے۔ اسی دیوان کے حوالہ ج کے مطابق سال ولادت ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۱ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سال پیدائش ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع لکھا ہے۔ ”معمولات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ ”ولادت باسعادت ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتہ سالگرہ اور موصوف کے قول کے مطابق، جو انہوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے۔“^۸ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ، جمعہ کی رات تھی۔“^۹ اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ھ میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ھ میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ھ میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ھ میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع متعین کرنے میں کوئی قائل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیوں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں۔ وہ ”جامع فقر و فضیلت و سخن گستری“^{۱۰}، درویش عالم، صاحب کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے۔^{۱۱} علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔^{۱۲} آداب معاشرت، حسن سلوک، مراتب فضل و شعر اور بزرگی و قدردانی میں یکتائے روزگار تھے۔^{۱۳} خوش فہم و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا ثانی نہیں تھا۔^{۱۴} فارسی و اردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زد عام تھے۔^{۱۵} ادا فہمی و معنی پروری^{۱۶} اور علم و فضل کے ساتھ پیروی سنت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ:

”شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔“^{۱۷}

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے ہر پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اعتقاد تناسخ مستلزم کفر نیست۔“^{۱۸} میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی ”اشراک در الوہیت“ کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ:

”ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر تصرف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

کے بعد بھی، اس دنیا پر تصرف باقی ہے۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زندہ جاوید ہیں، مثلاً خضر علیہ السلام، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کر کے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ عمل صوفیہ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے کہ تصور پیر کرتے ہیں اور فیض یاب ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفار عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرف و مؤثر بالذات کہتے ہیں۔ ۱۹۴

مرزا مظہر کی وسیع المشربی اور انداز فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے۔ مجد قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کر کے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ”تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں۔“ ۲۰۴ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محترم کو، جلوس تعزیم پر، کیسے لعن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے ہلا کر طعنچے کی ایک گولی سینے میں بیوست کر دیں۔ ”آبِ حیات“ اور ”گلشن ہند“ میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل سیاسی نوعیت کا تھا۔ انگریزوں کی سفارش پر، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا، شاہ عالم ثانی نے نجف خاں اصفہانی کو مسند وزارت پر فائز کر دیا اور نجف خاں نے نواب مجد الدولہ عبدالاحد خاں کو قید کر دیا۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”مجد الدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے۔“ ۲۱۴ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر، مجد الدولہ کے حامی تھے جبکہ نجف خاں کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ”اس شہر کے باشندوں میں، نجف خاں کے آنے کے بعد سے، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال تباہ ہے۔“ ۲۲۴ مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے۔ روہیلوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھی اور دلی میں مرزا کی خانقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ یہ بات نجف خاں کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں۔ نجف خاں نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے محرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر انہیں شہید کر دیا۔ جہاں تک حضرت علی رضی اور امام حسین رضی سے عقیدت کا تعلق ہے، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ ”ملفوظات“ میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ ”محبت اہل بیت اطہار و تعظیم اصحاب کبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم“ نہایت ضروری ہے۔ ۲۳ ”معمولات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ :

”یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علی کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قاتل سے قصاص طلب نہ کریں، اور فقیر اگرچہ آنجناب کے کشتوں سے بھی کمتر ہے، کے صفحہ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے۔“ ۲۴

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آبِ حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خاں اصفہانی نے ایک بااثر مخالف اور روہیلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا۔ تذکرہ عشقی میں لکھا ہے کہ ”نواب نجف خاں بہادر کے دور حکومت میں نواب مرقوم کی فوج کے قتل ہونے سے اس تہمت پر کہ وہ تعصب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا۔“ ۲۵

مرزا مظہر پر ۷ محرم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۷ جنوری ۱۸۸۱ء کو ہوئی۔ قبر الدین منت اور قاضی ثناء اللہ بانی تھی نے ”عاش حمیداً مات شہیداً“ سے تاریخ وفات نکالی۔ سودا نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جسو قاتل اک مرتد شوم
اور اب کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخ وفات اوس کی کہی باری درد
سودا نے کہ ”ہائے جانان مظلوم“

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے ۱۱۹۵ برآمد ہوئے ہیں۔
میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

ہک رنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (پکرننگ)
مجھ سے پتھر کو کیا ہے جوں نگین حرف آشنا
کون پہچانے یقین بن حضرت مظہر کی قدر (یقین)
خدیو سخن میرزا جانِ جانِ جاں
کہ حکیم اس کا ہے ناطقہ پر رواں
لقب اس کا ہے ذوالجلال سخن
کہ بندے ہیں اس کے سب ارباب فن
کوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پیمبر نہیں (درد مند)
بندہ سے ثنا حضرت استاد کی کیا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذات اتم کا (احسن الدین بیان)
اے حزیں شکر کہ ہے مصحف ارباب جنوں

فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (ہمد باقر حزیں)
مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے دیوان فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ
بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس
سال مدرسہ و خانقاہ کی چاروب کشی کی۔ ۲۶ یہی وہ دور ہے جس میں انہوں
نے فارسی و اردو میں شاعری کی۔ میر نے نکات الشعراء (۱۱۶۵/۱۵۲۲ع)
میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مرتبہ بلند کے مقابلے میں شاعری کی کوئی
حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔"
قائم نے مخزن نکات (۱۱۶۸/۵۵-۵۴ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز
میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر
سے باز رہے اور فقر و قناعت کے ساتھ سجادہ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے
بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں انہماک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و
شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۷۰-۵۴/۵۶ع
میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف
اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشقی کے زیر اثر کہ ان کے خمیر میں شامل تھا، شاعری کے پردے میں اپنی دلی
کیفیات کا اظہار کیا اور اس قریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہستی
کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کاپی کے مواد کو یکجا
کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ زیادہ تر سرمایہ کلام ضائع ہو گیا۔ جو
باقی رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کر کے غلط
نسخوں کو رواج دیا۔ ۲۹ لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی "تازہ واردات سے
جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے" ۳۰ شعر کہتے تھے۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوان فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰-۳۸/۳۷ع
میں مرتب کیا تھا لیکن ارباب نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے
غلط نسخے رائج ہو گئے تھے۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس
دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے بیس سال قبل ایک عزیز
نے فقیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کر کے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ فقیر
اس کا مقدمہ لکھ دے۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر
خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں۔" ۳۱
۱۱۷۰-۵۴/۵۶ع میں انہوں نے اپنا فارسی دیوان از سر نو مرتب کیا اور
غور و فکر و تصحیح کے بعد بیس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس
میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیب ردیف۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی
کے شاعر تھے۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا۔ فارسی کلام
کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی
اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں۔ یہی وہ رنگ سخن
ہے جسے انہوں نے اردو میں رواج دیا اور جذبات عشق اور واردات قلبی کے
اظہار سے اردو شاعری کا رخ بدل دیا۔

(۲) خریطہ جواہر : مرزا مظہر نے ایام شباب میں فارسی اساتذہ کے
دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے
مطالعے میں رکھتے تھے۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا
درجہ رکھتا تھا۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی
شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی
نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی
شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا، وہ اس انتخاب نے قائم کیا۔" ۳۲

اس انتخاب نے اس دور کی اردو شاعری کو متاثر کر کے اس کا رخ بدل دیا۔
 (۲) مکالمہ لٹر (فارسی): مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواج زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشین انداز میں بیان کیا ہے۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ”مقامات مظہری“ کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا۔ اس میں بیس خطوط شامل تھے۔ دوسرا مجموعہ ”نکات طیبات“ کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے۔ ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ ۳۳ اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ”رقعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانیاناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ“ کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی، خاندان، مصروفیات، نقطہ نظر، ذاتی معاملات، علم و فضل، وسیع المشربی اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں۔

(۴) اردو کلام: مرزا نے کوئی اردو دیوان ۳۴ یادگار نہیں چھوڑا۔ ان کا جو کچھ اردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق قریشی نے یکجا کر دیا ہے۔ ان اشعار کی تعداد ۱۶۴ ہے۔ ۳۵ خان آرزو نے لکھا ہے کہ ”پہلے کبھی کبھی بطریق خاصہ ریختہ میں، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے، شعر کہتے تھے۔ اب اپنے میل خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت ترقیت کی۔“ ۳۶ مرزا کی اہمیت اردو شاعر کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں:

(الف) مرزا مظہر نے اردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے پھیر کر فطری عشقیہ شاعری کی طرف کر دیا اور واردات قلبیہ اور تجربات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی۔

(ب) انہوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و حلاوت کے رجحان کو آگے بڑھایا۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ کے ساتھ ملا کر اسے ایک نیا آہنگ دیا۔

(ج) انہوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا۔ اسی لیے مصحفی نے انہیں نقاشد اول کہا ہے۔ مرزا کی یہی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے۔ مرزا کے اردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں۔ ایک وہ اشعار جن پر دور آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسرے وہ اشعار جن میں، اپنی فارسی شاعری کی طرح، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا۔ اسی رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اردو ترجمے ہوئے، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسن بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا۔ شاعری، مرزا کے زیر اثر، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانیاناں اور ان کا کلام، ص ۲۹۱-۳۴۰۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ء) نے مختلف تذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار، خصوصاً ایہام کے اشعار، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے:

کہنہو ہر کے سینہ تجھ کو گنو دہائی
 کب لگ رہے گا لہجہ آنک مل مرے کسان

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے:

کہنہو ہر کے سینہ تجھ کو گنو دہائی
 کب لگ رہے گا پھڑا نک ا مل اے کسان

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے ”مجموعہ اشعار مظہر“ بنا دیا ہے، عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کر کے غلطی کی ہے۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو، لاجی اور دوسرے ایہام گوؤں کے کلام میں ملتے ہیں۔ (ج-ج)

نہیں رہی۔ اب اس کا لطف، پہلی بوجھنے سے زیادہ، جذبہ و احساس کی قربانی سے پیدا ہونے لگا۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اتر رہے ہیں۔ ان کے اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ بیان اثر آفرینی کے نئے گر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے لطافت و شائستگی کے نئے تیور پیدا ہو رہے ہیں۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس کیا جا رہا ہے، جن تجربیات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے، انہیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے۔ مرزا کی شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب نیا طرز، سخن ایک مہذب زبان کا طرز سخن بن رہا ہے۔ ایہام گویوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی شاعری پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شالی ہند میں اردو شاعری پہلی دفعہ سچ بول رہی ہے۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے۔ مرزا کا ظاہر و باطن یکساں تھا۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرز عمل سے اسے ٹھکرائے کی پوری قوت رکھتے تھے۔ اسی حوصلے، ذہنی دیانت داری کے اسی احساس، مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری کو بنانے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان کی شاعری بھی، ان کی شخصیت کی طرح، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھتے ہی دیکھتے اردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس کوں نہ ٹوکو
یہی ایک شہر میں قائل رہا ہے
یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں اس کو دماغ و دل رہا ہے
بہار آئی کھل آئے باغ بلبل بھول کر بیٹھی
دواؤں کو کہو اس وقت کر لیویں علاج اپنا
گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اودھر نگاہ کی تیغ ادھر آہ کی سناب
اس کشمکش میں عمر بہاری بھی کٹ گئی
الہی مت کسو کے پیش رخ و انتظار آوے
بہارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

ایہام گویوں کے اشعار پڑھ کر جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش۔ یہ اشعار ایک نئے امکان کو بروئے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے۔

مرزا مظہر جاسپانان کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں۔ ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے پھوٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تحمل سے پیدا ہونے والی خوش مذاق پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشرب اور انسانیت کا بلند تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی عشق نے ان کے ہاں ایک کسمک اور ایک آج پیدا کی ہے۔ مرزا کے والد نے مشورہ دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے جل ’بھن نہیں جاتا اس کی طبیعت کے خس و خاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا۔“ اسی لیے ان کے ہاں غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک بھی کر دیتی ہے۔ مرزا کا سوز و گداز رونے والے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز ہے۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور تیور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ، عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود، روشن اور کھلنا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اے محبت اے کیا کہتے ہیں
خدا کو اب تجھے سوچا اے دل
ہیب تک تھی ہیری زلدگانی
اگر ملے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے سبب زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے :

بنا کردند خوش رسمے بنون و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند این عاشقان پاک طینت را

ہزار عمر فدائے دہے کہ من از شوق
بناک و خون طہ و گوئی از برائے منست
بسکام تسلخ گرداند خدا شیرینی غم را
فروشم گرز پسرودی بشادی ذوق ماسم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد مائمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”ریخ دنیا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ میرزا کے ہاں عشق و بال جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شگفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آکر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرنا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

ہارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جاں اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہربان اپنا
یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مڑوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغیاں اپنا
کوئی آزرده کرتا ہے سجت ایسے کو، ہے ظالم
یہ دولت خواہ اپنا، مظہر اپنا، جانِ جاں اپنا
نہیں پایا مرے روئے کون اور فریاد کون بادل
برس دیکھا، جھڑی کون باندھ دیکھا، کڑکڑا دیکھا
سجن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارا کر کے دیکھا، ہنس کے دیکھا، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا ہشلا کیا کروں مظہر
تصدق ہو کے دیکھا، پاؤں پڑ دیکھا، منا دیکھا

یہاں تکرار، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کر کے، ایک صفت بن جاتی ہے۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ولی کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے۔ وہ تو محبوب ہے۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار پہلو ہیں۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے:

ع سنگدل یار نرم نکئیے سا

مرزا کی غزلوں میں، اس زمانے کے لحاظ سے، زبان صاف، دھلی متجھی اور نکھری ستھری استعمال ہوتی ہے۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ سند لیتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاورات اُردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جانچاں مظہر سے منسوب کرتے ہیں۔“ ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو جائے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے۔ حاتم کا دیوان قدیم اور دیوان زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و انحراف کا عمل ہی رک جائے۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا۔ آج جو ہم کریں گے، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی۔ مرزا مظہر جانچاناں کو اسی وجہ سے ”ریختہ کو فارسی طرز میں کہنے کا بانی“ ۲۹ کہا جاتا ہے۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد انعام اللہ خان یقین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے۔

انعام اللہ خان یقین (م ۱۶۹/۸۱ - ۵۶/۵۵ - ۱۷۵۵ ع) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ:

”ایہام گوہوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ کہا وہ یہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے:

حق کو یقین کے یارو یرباد مت دو آخر

طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں“

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں:

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے بٹ کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے تتبع میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرزِ سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ھ کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ھ کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱ھ کی ہیں۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے:

چھٹے اس زندگی کی تیس سے اور داد کو پہنچے

وصیت ہے ہمارا خوب ہوا جلا د کو پہنچے

نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا دل

مری فریاد ہی شاید مری فریاد کو پہنچے

ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش نہیں آتی

کوئی پیسہ گر یا رب، ہاری داد کو پہنچے

ہمار آئی ہے جب سے، تب سے رگ میں تھم نہیں سکتا

دعا اس مشتِ خون کی نشترِ فصاد کو پہنچے

یقین تقلید میں سر مت ہشک پتھر پہ آ بس کر

یہ ممکن ہی نہیں ہر سر چہرا فریاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درجہ پایہ رکھ کر دیکھئے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کا کرب ناک تاثر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا رنگِ ایہام، دلِ عاشق کی طرح، تلاش کرنے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہرے! اس مختلف طرزِ سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات — ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں:

کفار فرنگ کوہ دیا ہے تجھ زلف نے درسِ کافری کا

(ولی دکنی)

ہوا ہے دل مرا مشتاق تجھ چشمِ شرابی کا

خواباتی اہر آیا ہے شاید دنِ خرابی کا (ولی دکنی)

شکارِ اندازِ دل و و من ہرے ہے

لہجہ جس شوخ کا جادو نیت ہے (ولی دکنی)

سیانے کون عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے

چاہے کہ بھاڑ چھونکے جو دل کا ہوئے دانا (آبرو)

شمشیرِ کھینچ جب کہ چلا ہوا لہوس کی اور

تب چھوڑ آبرو کوہ گلی سبب شک گیا (آبرو)

لالچی، معشوق بے شرم پس چکنے گھڑے

آبرو جا کر کنوئیں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ (آبرو)

یقین کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا

کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی یقین کی غزل شستہ و رفتہ ہے۔ اس میں زبان

کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے محاورے سے ایہرا ہے اور اسی لیے آج کی

زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ یقین

کی غزل میں لفظوں کا جاؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور

اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ، وہ طرزِ سخن ہے جو ۱۱۵۲ھ میں ایک بالکل

نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک

انگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یقین کے ہاں اردو شاعری ولی

کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہامی شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری

ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے

کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان یقین کے

منہ سے اہلِ ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو یقین نہ آیا ہوگا کہ یہ اس نوجوان کا

کلام ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری رد عمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساسِ افتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقین تائیدِ حق سے شعر کے میدان کا رستم ہے
مقابل آج اس کے کون آ سکتا ہے ، کیا قدرت
یقین کی گفتگو کے لطف کو ، باللہ کب کوئی
بغیر از حضرتِ استاد مرزا جانِ جاں سمجھے
اور ساتھ ساتھ ایہام گوہوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضمون کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان تعلیموں کا جواب بھی دے رہے تھے۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں معرکہ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مقطع پڑھا :^{۳۲}

یقین گو شعر کے میدان کا رستم ہے قرین لیکن
وہ شیرِ حق کے شیروں سے ہر آ سکتا ہے کیا قدرت

اس زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع) نو عمر میر بھی دلی پہنچے۔ جہاں رہ کر جب عالمِ جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انہوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری فضا پر چھائے ہوئے ہیں۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے۔ میر جیسے خود پرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساسِ افتخار سوہانِ روح بن گیا۔ میر دلی میں غریب الدیار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے۔ انہیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو مسہار کر دیں۔ جس انداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا^{۳۳} میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں مسہار کرنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ چلے تو یہ لکھا کہ ”شاعرِ ریختہ ، صاحبِ دیوان بہت مشہور

ہیں۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں۔“ اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ میان یقین کو مرزا مظہر شعر کہہ کر دیتے ہیں۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام پوچ ہے اور نقص سے خالی نہیں ہے۔ پھر یہ بتایا کہ رعونتِ فرعون ان کے سامنے ہیچ ہے اور ذائقہ شعرِ نغمی ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انہیں ناموزوں سمجھتے ہیں۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ ”سرقہ کرنے میں یکتا ہیں“۔ اور پھر تین مختلف واقعات بیان کر کے اپنی باتوں کی تصدیق کی۔ نکات الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ اگر میر واقعی یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام پوچ کیسے ہو سکتا تھا ، اس لیے کہ مرزا مظہر کے بارے میں نکات الشعرا میں انہوں نے خود لکھا ہے کہ ”ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم سے کم پائے کا نہیں ہے۔“^{۳۴} سرقے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگر گل کی طرح ہر ساختِ معطر ہو گیا

مخلص کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

ناخن تمام گشتِ معطر جو برگر گل
بند قبائے کیست کہ واسی کنبہ ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کر کے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام مضامین فارسی کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون محاسبہ کرے گا۔“^{۳۵} غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے مغفور کا دیوان ہے ، خالص جھوٹ اور بالکل افترا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے۔“^{۳۶} یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جائے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سعی سے

کب حسد کی باؤ سے بھٹتا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کر کے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ”جس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لانا ہے۔ یقین کو شیریں و قرباد کے قصے سے کچھ خاص دلچسپی تھی اور انہوں نے اتنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلمیحاً لائے نئے پہلوؤں سے بالندا ہے۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لائے۔۔۔ مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارۃً۔“ ۳۷

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵ع) دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور گل تخلص کرتے تھے۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے محمد شاہ کے زمرے میں شامل ہو گئے۔ ایل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳/۵۰ - ۱۲۴۹ع دیا ہے ۳۸ لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۱۲۵۲ع) ، تذکرۃ گردیزی (۱۱۶۶/۱۲۵۰ع) ، گلشنِ گفناں (۱۱۶۵/۱۲۵۲ع) ، مخزنِ نکات (۱۱۶۸/۱۲۵۵-۱۲۵۴ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے۔ لچھی لڑاں شفیق نے اپنا تذکرہ چمنستان شعرا (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۲۶۱ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

”حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ انعام اللہ خاں یقین سے

۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵ع میں ملاقات ہوئی۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں

کا آدمی پایا۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے۔ ایون کا استعمال ، مہر سنی

کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ

اس کا چہرہ بالکل کھربانی ہو گیا تھا۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے

بعد اکثر اشخاص نے مشہور کر دیا اور کہا کہ یہ یوسف ملک سخن

بھائیوں کا جور یافتہ ہے بلکہ مقتول یعقوب ہے۔“ ۳۹

اور یہ بھی لکھا کہ :

”اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخ وفات اس طرح کہی :

شاعر نازک سخن و خوش خیال

کرد سفر چنانچہ ملکہ عدم

سال وصالش خرد نکند سنج

گفت یقین رفت بسوئے ارم (۱۱۶۹ھ)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۱۱۶۹/۵۵ - ۱۲۵۵ع میں ہوا اور ”مردم دیدہ“ کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بلگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵/۶۲ - ۱۲۶۱ع میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انہیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی۔ ہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جسانی ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲/۴۰ - ۱۲۳۹ع میں یقین کی عمر صرف ۱۳ سال ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے ، عشق نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بیوں نے انہیں قتل کر دیا۔ ۵۰ میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دریا میں ڈالوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹی سے تعلق تھا۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا۔ ۵۱ اسرا اللہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی کنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہذا ان کے باپ نے قتل کر دیا۔ ۵۲ مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کر کے دیگ میں دفن کر دیا۔ ۵۳ یقین کی وفات ایک

ایسا سربستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ بیمار آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا

یقین کو مار کر زور آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا۔ امارت میں آنکھ کھولی ، مرزا مظہر کی

تربیت نے ان کے جوہر کو نکھارا ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انہیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نئے طرز سخن نے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں فنی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و لاجی کے ہاں نظر نہیں آتی۔ یہاں زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف، فائز، مبتلا، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے انحراف میں روایت شامل ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شال سے دکن تک سارے برعظیم میں ”قبولیت“ عام کا درجہ حاصل کر لیا۔ ۵۴

یقین کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں۔ ۵۵ ”یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بحریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بحریں شگفتہ ہیں۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بحروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے باندھا ہے۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ چلے بندھ چکا ہے اور دیوان بھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون باندھا ہو۔ ۵۶ نئی شاعری کی تحریک، جسے ہم نے ردعمل کی تحریک کا نام دیا ہے، اردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک تھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی، عاشقانہ جذبات و خیالات، خوب صورت تشبیہات و استعارات، منالیت و شائستگی، سادگی و صفائی اور اردوئے معلیٰ میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا۔ یقین نے مرزا مظہر کے زور اثر میں راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز، تلمیحات و اشارات، بندش و تراکیب، بجز و اوزان اور خوب صورت زمینیں استعمال کر کے اردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا۔ یہی عمل ہمیں عزالت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزالت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں کوہ طور، موسیٰ، زلیخا، ماہ کنعان، خسرو شیریں، فرہاد و

کوہکن، بے ستوں، خلیل اللہ، آتش کدہ، فغفور، منصور، مجنوں، وادی ایمن، کعبہ، سکندر، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار، برہمن، بت خانہ، شمع پروانہ، پیانہ، میخانہ، دیوان، گلستان، رفو، چاک گریبان، واعظ، زابد، ناصح، داغ، سینہ سوزان، آئینہ، زلدان، صحرا، بیابان، باغ، چمن، قمری، سرو، گل و بلبل، بازار، مصر، خریدار، صیاد، نفس، آشیان، چمن، بنوں، فصل گل، اشک، فانوس، پیراہن، وحشت، غزال، سجدہ، بحر اب، تیشہ، ابر، ساقی، شیشہ، سنگ، سرو روان وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشت خاک، میکشان، خوبان، قندق زیب، آشیان، بلبل، غمگین، بمقدار، جفاے یار وغیرہ۔ یہ تراکیب فارسی ہوتے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اردو پن موجود ہے۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجمے مثلاً آپ ہو جانا، خواب ہو جانا، آشیان کرنا، زنجیر کر رکھنا، برباد دینا وغیرہ ملتے ہیں۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے، جذبہ دل کے اظہار اور اردوئے معلیٰ کے ساتھ مل کر، ایک ایسا طرز سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرز بنت گیا۔ اگر فارسی شاعری کے ان علائم و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی دینی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے۔ اسی لیے جب یہ علامات اردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابل قبول بن گئیں۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کر کے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شگفتگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ شاعری وصف و حسن محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں۔ یہاں ایسی بحریں اور زمینیں ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اردو میں استعمال نہیں ہوئیں۔ زبان میں فارسی پڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھئے :

اگرچہ عشق میں آنت ہے اور ہلا بھی ہے
تسرا بسا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
یہ دل کچھ آب رسیدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
کسو کا دل کیوں پاؤں تلے ملا بھی ہے
یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پوچھوں
کہ میرے بے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
یقین کا شور جنوں سن کے بار نے پوچھا
کوئی قبیلہ مجنوں میں کیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی بن اردو بن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اردو بن بحیثیت مجموعی اس کے مزاج، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے۔ یہ لے، یہ لہجہ، یہ طرز ولی دکھائی، آبرو، ناجی سب سے الگ ہے۔ اس غزل کو آپ دیوان ولی یا دیوان آبرو، یا دیوان فائز میں رکھ کر دیکھئے تو دور سے پہچان لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچاننا مشکل ہوگا۔ میر، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی ہے۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا آسان نہ ہوتا۔ یہی وہ روایت غزل ہے جو غالب تک اسی ڈگر پر چلتی ہے۔ یقین نے نئی نئی رنگیوں میں معنی و احساس کے پھول کھلائے ہیں۔ مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری بن اس کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھئے:

یہ کوہ طور سرمہ ہو گیا سارا ہی کیا کہیے
کوئی ہنہر بھی بیچ جاتا تو دیوانے کے کام آتا
تری الفت سے مرنا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
یہ اتنا کار آسان اس قدر دشوار کیوں ہوتا
مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزلوں نے
نہیں معلوم میرے بعد ویرانے پہ کیا گزرا
موج دریا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
کوئی کہوں کر کہیے احوال ہریشاب میرا

مرنے کی طرح میر نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہتا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
کوچہ، یار میں کیا سایہ دیوار نہ تھا
خفیف مجھ سے الجھ کسر عبث ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہی ہیں۔ فارسی شاعری میں پروانہ جان نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جان نثاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے:

یہ جیوے ہجر میں، وہ وصل میں بھی جی نہیں سکتا
تکاف پر طرف بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
عاشق جو رہے جینا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا کہیے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا۔ عزت نے اس مضمون کو اسی نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار باندھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزت کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھئے جن میں ایک ہی خیال کو دو طرح سے بیان کیا گیا ہے:

کچھ پرو بال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد کہ بس
ہم گئے کام سے، مرغاب چمن سے کہیو
فرض کیجیے کہ چھٹے، طاقت پرواز نہیں

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اٹو آفرینی کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھ کر:

سرو و شمشاد چمن میں قد کشی کی ہے لزاع
تم ذرا وان چل کھڑے ہو فیصا، ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر پڑھیے:

جی میں آتا ہے ترے قد کو دکھا دینے اسے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہ بس

درختوں سے نہ دے تشبیہ اس قد کو یقین پرگز
وہ الٹھیلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لے دل اپنا گیا گور میں بقیہ
اس جنس کا جہاں میں کوئی قدردان نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع پڑھیے :

گوئی خواہاں نہیں ہمارا میر گوئی جنس ناروا ہیں ہم

ان اشعار کے پڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے ۔
یقین کے ہاں جوش بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دروہست بہتر ہے ۔ اسی لیے جب
تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ میر بھی ان میں
شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دور عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی
تھی ۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے ۔ سودا ، درد اور تاباں کی
شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس
رنگ سخن کو اتنا نہ نکھار سکے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے
نکھار کر اسے آگے بڑھایا ۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام بھیکا ،
اُترا اترا سا معلوم ہوتا ہے جیسے کیمیا بننے میں ایک آج کی کسر رہ گئی ہو ۔
اسی کسر کو میر و درد نے پورا کر دیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں
جذب ہو گئی ۔ لیکن یہ طرز سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے پہلے
ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں ۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو نہ تھا حیف بے ور نہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھتا ہے ہری زاد کہہ ہی
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے یکساں داغ حسرت کا چراغ
آہو دی ہے دوانوں نے چنوب کو اس قدر
گریہ مجنوب سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہیں سو مسافات فاصل میں ہمارے
یکانگی سے اس کے کوئی آشنا نہیں
مجنوب کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ ہن میں

خدا کی بندگی کہہ سے اسے یا عشق معشوق
یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں
روداد محبت کی مت پوچھ یقین مجھ سے
کچھ خوب نہیں سنتا افسوس ہے یہ افسانہ
بدلا ترے مہم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہووے خدا کرے
قیامت آپ یہ اس قد سے لا چکے ہم تو
کہاں تلک کوئی عشر کا انتظار کرے
گریباں چاک کرنے سے ہمارے تجھ کو کیا ناصح
ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا ہیر ہن جانے
گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھے رضا اس کی
محبت میں یقین لیتا ہے نام مدعا گوئی
یقین کے واقعے کی سن خبر وہ بدگلاب بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا ہمار ، کیا کہیے

یقین کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا
کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص نفاذ اور خاص
عالم تخیل کا پتا دے ۔ ان کے ہاں تخلیقی آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس
طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری
غیرہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں ۔ انھوں نے جو کچھ
کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے پن
کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشے کو اپنے دریا میں جذب کر کے اپنا
ہاٹ بڑا کر لیا ۔ اسی لیے میر کے شعر ورد زبان ہو گئے اور یقین کا گوئی شعر
زبان پر نہ چڑھ سکا ۔ آج ہم 'دیوان یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ
آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم
میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی
ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری
پیغمبر ہیں ۔ تاریخ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :

حق کو یقین کے یاروں پر ہاد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاباں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ انہوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہی ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ”کیا کلم کیا دل نے دیوانے کو کیا کہیے“ کی تضمین بھی کی ہے۔ ایک شعر میں یقین کی لٹکار کا جواب بھی آپسنگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاباں یقین نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آسکنا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقین کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

سن یقین کے مصرعِ رنگیں کو تاباں جی اُٹھا
بھر مرقع ہو چلا دین۔ مسیحا بے طرح

اس دور میں یقین نئی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے ۔

میر عبدالحی تاباں دلی کے رہنے والے ، نجیب الطرفین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریقہ تھا۔ ۵۷ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طبیعت ، عاشق مزاج معشوق (تھا)۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر پردہ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا۔ افسوس افسوس افسوس۔“ ۵۸ ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کر کے تاباں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بچا رہم سے بھی تھا آشنا

مصطفیٰ نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاباں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ”اس عالم فریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بچا ہے۔“ ۵۹ تاباں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل کر ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاباں نے خود بھی کیا ہے :

ریختہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاباں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں

حاتم نے بھی دیوانِ زادہ میں تاباں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور یہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاباں کی طرف تاباں کے مطبوعہ دیوان ۶۱ میں حاتم کی جگہ حشمت کا لفظ ملا ہے جو اس وقت کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاباں نے حاتم سے ناراض ہو کر یا کسی اور وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ”دیوانِ زادہ“ میں تاباں کی زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔ ۱۱۵۵ کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاباں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
ظفرِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹/۱۷۴۶ع کے لگ بھگ تاباں نے حاتم سے مشورۃ سخن بند کر کے مجدد علی حشمت سے رشتہ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی وفات ۱۱۶۱/۱۷۴۸ع میں ہوئی جیسا کہ تاباں کے قطعہ ”تاریخِ وفات کے الفاظ“ ”ہائے حشمت شہید اوایل ۶۲“ سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاباں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک یکجا رہے۔ ۶۳ وہ رباعی یہ ہے :

ہم کو تمہارے غم میں جینا ہے حال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمہارا کیا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہر سال

اور یہی دو سال دلی میں تاباں و حشمت کی یک جانی اور شاگردی و استادی کے سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱/۱۷۴۸ع میں مجدد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ میں ۶۴ وفات پا گئے۔ تاباں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ مانے جو کوئی حشمت کو تاباں
وہ حشمت ہے مجدد اور علیؒ کا
ہوا شاگرد تب حشمت کا تاباں
نہ پایا اس سا کوئی جب اور استاد

ف۔ دیوانِ قدیم (قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

ریختہ کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
ہر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباں کی طرف

کرمے تو کس طرح تاباں غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی ”حشمت“ ہے :

ع ہارا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنا حشمت

تاباں کا سال وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سال وفات کا
تعیین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانِ تاباں میں جو قطعات تاریخِ وفات دے گئے ہیں ان
میں مضمون ۱۱۳۷ھ (۳۵ - ۱۲۳۸ع) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۴۱ - ۱۲۴۰ع) ،
شرف الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۴۴ - ۱۲۴۴ع) ، سیدی احمد ۱۱۵۷ھ (۴۴ - ۱۲۴۴ع) ، نواب
امیر خان انجام ۱۱۵۹ھ/۱۲۴۶ع اور آخری قطعہ ہند علی حشمت متوفی ۱۱۶۱ھ/
۱۲۴۸ع کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۲۴۸ع تک تاباں زندہ تھے ۔ ہند تقی میر نے
نکلت الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۲۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ
نکلتا ہے کہ تاباں نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۲۴۹ع اور ۱۲۵۲ع) کے درمیان
وفات پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف
غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، مثلاً ،
مخمس ، سدس ، ترکیب بند ، تضمین ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعاتِ تاریخ
بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام انہی لٹری شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا
مظہر کے زیر اثر پروان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں
کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔
تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی
سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان
میں اردو بن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی
زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اردو کی
چونکا سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا
چٹخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی
کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا یہی روپ چونکہ دورِ میر
کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تاباں اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے
کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔
یہ اردو بن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات کو شاہجہان
آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

کی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے فطری ، جان دار اور موثر
بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ
تاباں کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچتی ہے ۔
جس انداز سے تاباں نے اپنے احساس و جذبہ ”عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ
فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی
و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اسی لیے تاباں کی زبان آج بھی
ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھئے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
کہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا بیان اپنا
ہوا یہی عشق کی لگنے نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
خزائے تک تو رہنے دے صیاد ہم کو
کہاں یہ چمن بھر کہاں آشیانا
بلبلو! کیا کرو گے اب چھٹ کر
گستاب تو اجڑ چکا کب کا
یہ زنجیریں بھی ساری توڑ اور زندان بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح ابھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
اقرار ہے اس عشق کے انکار ہی بھلا
سبب کیا ہے کہ تم روٹھے ہو ہم سے
بتاؤ کیا کیا ہم نے تمہارا
عجب احوال ہے تاباں کا میرے
کہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا
میں ہو کے ترے غم سے ناشاد بہت رویا
راقوں کے تیش کر کے فریاد بہت رویا
عالم میں تیرے عشق سے تاباں ہوا خراب
کیا سمجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں
ہم تو آخر مر گئے رو رو تمہارے ہجر میرے
سچ کہو اب بھی کبھی آتے ہیں تم کو یاد ہم

ہوچھا میں اس سے کون ہے قاتل مرا بتا
کہنے لگا ہکڑ کے وہ تیغ و سپر کہ ہم
نہ آیا رحم اس ظالم کو تاباں
غم اپنا اس سے کئی باری کہا ہم
سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تاباں
دو چار گھڑی رونا، دو چار گھڑی باتیں
کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
کوئی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
ہر چند تم سے حال ہمارا چھٹا تو ہے
لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
ڈھونڈا بت بہ کھوج نہ پایا انہوں کا ہائے
معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
جو ربط میں یکساں ہی رہے تادم آخر
ایسا بھی زمانے میں کوئی ہمار ہوا ہے
دیکھا جو میری لبض کو کہنے لگا طیب
مجنور ہوا تھا جس سے یہ آزار ہے وہی
میری تصویر تو کرو ثابت
روٹھتا بھی ہے بے سبب کوئی

یہ اشعار طرز یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ
یقین سے کہیں زیادہ ہے۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گویا موجود
ہے، تاباں کے ہاں یہ اثر اردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے۔ تاباں کے ہاں
اضافات کا استعمال کم ہے۔ وہ فارسی علامت اضافت کے بجائے اردو ”کا۔ کی۔ کے“
زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں، تاباں کے ہاں واردات
عشق کا اظہار ہے۔ تاباں کی شاعری عشقیہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ
محدود ہے۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دل عاشق پر گزرتی ہیں جن
میں یاد محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی،
کیفیات ہجر اور آہ و فغان شامل ہیں۔ یہ عشق اوپری عشق ہے جو محبوب کی
ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف، فائز،
مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن ’رد عمل کی تحریک‘ کے زیر اثر زبان کے نئے
روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

نکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان
ڈالی ہے۔ تاباں کا ایک موضوع تو وصف محبوب اور اظہار عشق ہے :

سب مرا دیوان ہے ان گل ریاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گستاخ کی طرح
مہ رویاں کی تعریف میں تو شعر کہا کر
تاباں ترا آخر کے تئیں نام بھی ہے

اور دوسرا موضوع بے ہستی ہے :

آرزو میں مے کی ہیں مرنا ہوں تو جانے گلاب
پھڑکیو تربت یہ میری آ کے اے ساق شراب
گھٹا دوڑی ہے اے ساق کرم کسر
ہلا اس وقت مجھ کو آ کے ساغر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جام شراب ہو
یا رب کبھو تو میری دعا مستجاب ہو
ساق ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
قہر ہے اگر نہ دے اس وقت
جھوم آئی ہے کیا گھٹا ساق

اور چونکہ شیخ، زاہد، ناصح، محاسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع
بھی تاباں کے ہاں اکثر آتا ہے۔ تاباں میں تخلیقی اُبیج اول درجے کی نہیں ہے۔
خیال آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے
کا پتا نہیں چلتا۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا۔ لیکن ان سب
کمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات
کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے۔ کسی
دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں
مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں۔ رد عمل کی تحریک نے دور میر کے
لیے یہی کام کیا اور تاباں نے عام زبان کو، اپنے مخصوص قبور اور لہجے کے
ساتھ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا۔ تاباں ان شاعروں
میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور
پھر اسے آنے والی نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو، یکرنگ، ناجی، احسن اللہ نور رز

رہنہ کہتے تھے تاہاں مرے سودا کی طرح

میر محمد باقر حزیں و ظہور (م ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) بھی نئی شاعری کی اسی تحریک کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے، بھولتے اور عظیم آباد و سرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں۔ انھوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا۔ ۶۵

طرز دیوان یقین کی سخت مشکل ہے حزیں

دل کو خون کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر محمد باقر حزیں نضر اللہ خاں کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی پیشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ محمدی خاں حریف کی خدمت میں پہنچے۔ نادر شاہ کی غارتگری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آ گئے اور نواب زین الدین احمد خاں ہیبت جنگ کی سرکار میں ملازم ہو گئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی۔ عظیم آباد سے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بجائے ظہور تخلص اختیار کر لیا۔ یہاں انھوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲/۱۷۵۹ء میں میر محمد وحید کی خدمت میں پورلیہ آ گئے۔ یہاں دو تین سال رہ کر دتیا و ماہیا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانہ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جلال الحق کے روضے میں دفن ہوئے۔ ۶۷ گردپزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوان رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزیں کی وفات کے بارے میں یہی بات ”جان بجان دادہ“ کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے۔ احمد شاہ کا عہد حکومت ۱۱۶۱ء سے ۱۱۶۸ء/۱۷۵۳ء تک رہتا ہے۔ ۱۱۶۲ء/۱۷۵۹ء میں حزیں صولت جنگ کے ساتھ پورلیہ گئے اور دو تین سال بعد ترکہ دنیا کر کے وفات پائی۔ گردپزی نے تذکرہ ریختہ گویاں (تاریخ تخیل ۵ محرم ۱۱۶۶/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزیں نے ۱۱۶۵ء/۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ شورش

عظیم آبادی، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں۔ یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر جانجاناں کے فوضر استادی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں۔ حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے ۶۸ وہ اس دیوان سے کیا گیا ہے جو دیوان یقین کے جواب میں حزیں نے ترتیب دیا تھا لیکن شورش، عشقی اور دوسرے تذکروں میں جو انتخاب کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف سخن میں شاعری کی ہے۔ حزیں کی شاعری، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر، ایہام سے پاک ہے۔ اس میں تاباں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے۔ عشق اور کرفیات عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

تہ ہوتا اس قدر خواباں میں گر وہ تندخو نازک

تو کب ہوتی ہماری شاعری کی گفتگو نازک

اس بے وفا کے عشق سے کچھ بچہ کو جس نہیں

پاؤں تلک بھی پائے مجھے دسترس نہیں

بے طرح دیوانگی پر عشق میں آیا ہے دل

دیکھیے اب زندگی کا کیا مرے اسلوب ہو

عاشقوں کے دل میں کب ہے صبر کی طاقت حزیں

نوحہ کرنے میں نہیں ان بے قراروں کا گناہ

میں چاہتا ہوں عشق کو چھپاؤں پہ کیا کروں

رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر بھوے

کچھ کٹے وصل میں کچھ ہجر میں گریاں گزرے

کیا مری عمر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برقی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو رد عمل کی تحریک کا اثر ہے۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بہت زمانے کی بات ہے۔ حزیں کے زبان و بیان، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں۔ بحیثیت مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کا رنگ سخن یقین و تاباں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاباں سے اوپر اٹھتے ہیں۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بہار و بنگال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزیب کا نام آتا ہے وہاں دردمند کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ محمد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۶ء - ۱۲۶۵ء) کی اولیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان میں پہلا ”ساقی نامہ“ لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہر عظیم میں اس کا چرچا ہوا۔ آزاد ہلگرامی نے لکھا ہے کہ ”اس کا رشتہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا۔“ ۶۹ رد عمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں جذب کرنے کی تحریک تھی۔ دردمند نے اپنے اردو ”ساقی نامہ“ میں وچیت، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں۔ فارسی ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں، خصوصاً عہدِ جہانگیری میں، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا۔ اسی مقبولیت کے پیش نظر ’ملا عبدالنبی قزوینی نے ”میخانہ“ کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا۔ ساقی نامے میں ساقی اور مثنیٰ کو مخاطب کر کے وصف سے بیان کرنے کے علاوہ مدح کی مدح بھی کی جاتی ہے، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے۔“ ۷۰ فارسی میں عراقی، امیر خسرو، حافظ شیرازی، جامی ہاتھی، وحشی یزدی، ثنائی، عرفی شیرازی، اقدس مشہدی، فیضی، ملک ہمدانی، مولانا ظہوری، قزوینی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ساقی نامے کے دو رخ ہیں۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی۔ جب دربار میں ساقی نامہ بادشاہ کے حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شامل ہو گیا اور ساتھ ساتھ مطرب و ساقی اور می و موسیقی کے ذکر نے اہل دربار کو بھی گرما دیا۔ دوسری طرف مطرب و ساقی، گل و بلبل اور بہار و چمن کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا۔ یہی وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف شراب اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری طرف ہویائے کرام عوام و خواص کی روحوں میں اترے ہوئے تھے۔ دردمند کے ساقی نامے نے یک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھنے ہی دیکھتے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔“ ۷۱ ایک طرف رنر خرابانی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مربی، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجانی بھی محظوظ ہوئے۔ دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ ”دیوان ولی“ ۷۲ کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ترقیے کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم مخطوطے سے، جو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء کا لکھا ہوا ہے، ۷۳ یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۵۷ھ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک ”ساقی نامہ“ لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخہ لاہور میں سند کرم خوردہ ہے۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے۔ ۷۴ دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء - ۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء - ۱۷۳۱ء یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔ عزت نے ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۱ء - ۱۷۶۰ء میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصور ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی ”در معنوی“ (۷۵ - ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۱ء - ۱۷۶۰ء) میں دردمند اور عزت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویہ نظر پیش کیا۔ ۷۶

محمد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۶ء - ۱۷۶۵ء) جو اودگیر ضلع ریدر کے رہنے والے تھے، صغر سنی ہی میں (۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ء) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء - ۱۷۳۷ء) کے زیر سایہ تہذیب اخلاق و حیثیات میں مشغول ہو گئے تھے۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

ف۔ گلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام محمد فقیر لکھا ہے (ص ۱۳) جو کتابت کی غلطی ہے۔ بیل نے اورینٹل باپو گریفیکل ڈکشنری میں محمد فقیر لکھا ہے اور یہی غلطی فاموس المشاہیر جلد اول ص ۳۴۷ میں بھی ملتی ہے۔ باقی سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا، ریختہ گویاں، غزن نکات، سرور آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں محمد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعہ "کمالات ہو گئے"۔ مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر میاش غافل از احوالِ دردمند

لعلی است این کہ در گروہ روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر یافتہ" تھے ۷۹ اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زہے پیر و مرشد زہے پیشوا

کوئی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خان کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ماموں میر محمد وحید سے ہیئت پڑھی اور جب خدمت دیوانی سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے۔ وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش محمد خان شہامت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان شہامت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آکر ان کی سرکار سے منسلک ہو گئے اور عیسیت وفات پائی ۸۰۔ گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع ۸۲ درج ہے۔ نسخہ ۸۳ نے ۱۱۷۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ع دیا ہے جو صریحاً کتابت کی غلطی ہے۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خاں کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع میں وفات پائی ۸۳۔ تذکرہ یوسف علی خاں ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع میں شروع ہوا اور ۱۱۸۴ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ع میں مکمل ہوا ۸۵۔ یوسف علی خاں، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا۔ قاضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے یہی سال وفات دیا ہے ۸۶۔

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی۔ ایک طرف شاہ ولی اللہ اشتیاق اور مرزا مظہر جانجاناں کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عمدة الملک امیر خان انجام، محمد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابل احترام سمجھی جاتی تھی۔ اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۸۷۔ شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی لایہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے انہی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہو گیا ۸۸۔ ابراہیم خان خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے۔" ۸۹۔ گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دے دیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے ۹۰۔ دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دے دیے ہیں۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا مظہر اسے بہت سنتے تھے۔ ۹۱۔ تذکرہ "طبقات الشعراء" میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے، "گلزار ابراہیم" میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند ۹۲ میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ زور بیان، سلامت اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہب اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل کو گرمائے اور مجلس بیا کرنے کے لیے جہاں شاعری نقل کا کام کرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے، زیادہ لطف دیتے تھے۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شکستہ کرنے کی بڑی قوت تھی۔

دردمند کا "ساقی نامہ" فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے۔ اس کے بعد بارہ اشعار "مدح مرزا مظہر" میں لکھے گئے ہیں۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال

ہوا جب سے اس امر کا امتثال

محبت نے مجھ کو کب کیا لاجواب

وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر "مدح محمد علی خان" میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں۔ میر نے بھی ”کدام مجد علی خاں داشت ۹۳“ لکھا ہے۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جانبِ فصل بہار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب پھولوں سے باغ، دشت اور پہاڑ لبریز ہیں، بھولنے کی فصل ہے؟ پھر لکھا ہے کہ:

اس آتش سے میرا نہ کر دل کیاب
نہ کر میری طاقت کے زہرہ کو آب
کہ میں جان بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
ارے مجھ سے کیا جرم واقعہ ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جریوں پھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جامِ شراب
نہ فریاد کا میری دیتا جواب
مرے عیش کا دفتر ابتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکتور نہ کر

اس کے بعد ۲۳ اشعار ”تسمیہ“ کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں۔ اس کے بعد ۲۶ اشعار نغریہ کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلیقہ و دم غنیمت ہے۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی ناتدری کا شکوہ کیا ہے۔ اس کے بعد دس اشعار میں ”حکایت پر سیل تمثیل“ لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے۔ پروانہ کہتا ہے:

مرا شمع سے یہ سنسنا دیا کہو
اوسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
یہی تھا میری قسمت میں جاں
قیامت تلک ہجر، وصل ایک آب (کذا)
جو مجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کی کب ہے مجال

سراپا مزہ گرچہ آتش میں ہے
سعادت مری بیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تابند اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ”خطاب بہ زاہد“ کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں ساقی و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے:

ارے زاہد اے منکروں کے امام
ارے آبِ انکور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار سے
نہ کرے وقوف سے انکار سے
زبان مت نکال اپنی خامی کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عامی کی طرح
یہ محشر کے دن تیرے شانے سے ربی
بلانے میں ہو کے آوے گی پیش

اس کے بعد ۱۲ اشعار ”در تعریف اہل چمن“ لکھے گئے ہیں جن میں فصلِ گل کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد موسم بہار کا بھرپور نقشہ بنا کر ”در اشتیاق گوید“ کے تحت ۳۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ:

ارے ظالم سو مفت ہے یہ بہار
کہاں یہ نشہ پھر کہاں یہ خار
کہ جیور نقش بر آب ہے یہ جہاں
ٹک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ یہ مے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی ہی کے تب گیا کرے کا کیاب

پھر ۲۴ شعر ”در ذوق راگ“ کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ، موسیقی، مقرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اب تک مجھے صہبا سے ذوق تھا۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن اب مجھے آگ کی ہراس لگی ہے اور راگ کی تشنگی گلو گبر ہے:

نہ چھوڑ اس طرح پیاس کے حال میں

ڈبو دے مجھے راگ کے تال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابل ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، جامی، عرفی، ملک قمی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی ہر کیف دردمندی، بیانیہ انداز میں چھپی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھائی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ”ساقی نامہ“ اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگ سخن فغان کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

اشرف علی خاں لغات، ظریف الملک کوکہ خاں بہادر یکہ تازہ جنگ ۹۳ (م ۱۱۸۶ھ/۷۴۲-۷۴۳ع) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے چنڈ شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱ھ/۷۴۸ع میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغان کو پنج ہزاری منصب اور کوکہ خاں کے خطاب سے سرفراز کیا۔ ۹۵۔ فغان دہلی میں پیدا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوئے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸ھ/۷۲۶-۷۲۵ع کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک ہجو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ عہد الملک نے ۱۱۶۷ھ/۷۵۴ع میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کر دیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغان بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ”اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفر ہنگامہ اختیار کیا۔“ ۹۶

”ہجو شاہ عبدالرحمن الد آبادی“ میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فغان نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور اربادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے:

وہی مہا تھا اور وہی شاہ تھا

غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا

یہی مجھ میں اس میں تھا راز و نیاز

کوئی اس میں محمود نہ کوئی ایاز

فلک نے یکایک مسم یہ کیا

دلر شاہ کو داغِ حرماں دیا

نہ پہنچا کوئی واں مری داد کو

چلا تب تو میں مرشد آباد کو

”ہجو برادر“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لگے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رباعیات بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ ”ہجو بست خان“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لگے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا۔ دہلی سے الہ آباد ہونے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ابرج خان نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔ ۹۷۔ ایک روز شجاع الدولہ نے از راہ مذاق تبنا ہوا سکھ فغان کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فغان کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن لواب کی اس حرکت سے اتنے آزرده ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ۹۸۔ اودھ میں وہ ویسے بھی خوش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انہیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار ”ہجو راجہ رام لراہن دیوان شجاع الدولہ بہادر“ میں فغان نے کیا ہے:

اللہ می دہاند و شیطاں نمی دہد

نواب می دہاند و دیوان نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۱۱۷۰ھ/۷۵۷-۷۵۶ع کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور نانظم عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔ ۹۹۔ عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمغا کے طور پر ملے۔ ۱۰۰۔ اپ

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۳-۷۴ء میں وفات پائی۔ فغان کا مزار محلہ دھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شال کی جالب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل باون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتون کا لکھا ہوا یہ قطعہ تاریخ وفات سنگ موسیٰ کے کتبے پر کندہ ہے: ۱۰۱

کوکہ خاں اب بہار باغ سخن
سوئے خلدِ بربری ز دنیا رفت
کرد مفتون چو فکر قارضش
گفت هاتف ”سرور دلہا رفت“

۸۱۱۸۶

اشرف علی خان فغان خوش مزاج اور ظریف انسان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔“ ۱۰۲ راہہ ناگہرمل پر ”کبھی کی منڈی کا ساڈ“ اور حکیم معصوم پر ”گاؤ گجراتی“ کے قمرے فغان ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغان ظریف الطبع تھے۔ اور ان کے لطائف و ظرائف مشہور ہیں۔ ۱۰۳ امر اللہ آبادی نے فغان کے حوالے سے لکھا ہے ۱۰۴ کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور ستم ظریفی میں دہلی سے لے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و ہذلقہ گو سے نہیں ہارا لیکن ایک دفعہ ایک گائے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں گائے والیاں حاضر تھیں۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو جوتیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے ہلتو سے الجھ کر ٹپک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغان نے حاضرین مجلس سے کہا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آتی ہیں تو اپنی ”جفت“ جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔“ اس نے دست بستہ عرض کیا کہ کنیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی ”جفت“ خدمتگاروں کے سپرد کر کے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشق نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے ۱۰۵ کہ فغان نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو باتوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی نشانی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے۔ فغان کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرنے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر ”دو ہستان“ بنوا دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے۔ فغان یہ فقرہ سن کر بہت غفلت ہوئے اور ملازم کو انعام سے نوازا۔

فغان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زیادہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا ۱۰۶ جس کا انتخاب ”دیوان فغان“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چونکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خان خلیل نے اپنے تذکرے میں فغان کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔ ۱۰۷ صباح الدین عبدالرحمن نے ”دیوان فغان“ کے مقدمے میں بھی ایسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔ ۱۰۸ ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغان نے اس زمانے میں لکھے جب وہ پریشاں روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی، بے ثباتی، دہر اور عبرت کے مضامین تشبیہ میں باندھے ہیں۔ فغان کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات، ایک قطعہ اور راہہ رام نرائن بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغان کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ فغان کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

فغان کی شاعری کا آغاز نوجوانی میں ہوا اور ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۳ء تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل کہی۔ ”دیوان زادہ“ میں آٹھ غزلیں فغان کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے فغان کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ فغان قزلباش خان امید کے شاگرد تھے۔ ۱۰۹ شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خان امید سے اصلاح سخن لیتے تھے ۱۱۰ اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا کم رتبہ ہے کہ فغان کا، جو قلم ”معلیٰ“ کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین قیاس

نہیں ہے۔ فغان نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گرہ ضرور لگائی ہے۔ بر خلاف اس کے علی قلی خاں ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا فغان سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
پر تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے فغان
دو دن کے بعد دیکھو استاد ہووے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فغان فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خاں ندیم سے مشورہ سخن کرتے تھے۔

فغان نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یقین کی شاعری کی دھوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعر گوئی میں مصروف تھے جن میں یقین ، تاباں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی۔ یہ سب نوجوان تھے۔ اگر اس دور کی غزل میں فغان کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے۔ فغان کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا۔ فغان کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی ندرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا گو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ فارسی پن اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی ندرت سے پیدا ہوا ہے۔ فغان اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یقین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں بہے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

فغان رشتہ گو جہاں میں بہت ہے
کوئی تجھ سا دنیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرز فغان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریبہ مجھے چشم تر ہنوز
نکلا نہیں ہے قطرہ خون جگر ہنوز
کیا خاک سبز ہو مرا داغ جگر فسان
میں موسم خزاں میں گل تو دمیدہ ہوں
نے شعلہ و نئے برق و نہ اخگر نہ شر ہوں
میں عاشق دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
نفرین خلق و طعن عزیزان ، جفاۓ غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے ہر تو جدا نہ ہو
کیا چھپاؤں میں نہیں چھپتی خیائے سوز عشق
پردہ داغ جگر کیا چادر مہتاب ہے
غبار خاطر معشوق کب ہے کشتہ ناز
فغان کی خاک کو لے کر لسم تو نہ گئی
یہاں تک گردش طالع تو آئی آزمائش میں
خط تقدیر بھی میری جبین پر نقش باطل ہے
اس ہستی موبوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں انجسام کسی کا
جی نکل جائے مرا کشمکش دام میں کاش
نہ گرفتار چمن ہوں نہ گرفتار تفس
ظالم ترے غرور کا ہوتا رہے حریف
یہ عجز و انکسار تو ہر بار کب تلک
تیری گلی میں ظالم مانند لقمہ پا ہوں
کیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا کو

ان اشعار میں اسلوب و انداز نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فغان کے معاصر شاہ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں ابھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں ابھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تونمندی پیدا کرتی ہیں۔ فغان کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا اسکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے۔ طرز فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فغان کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں بات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تصور موجود ہیں۔ فغان کے ہاں مضمون آفرینی، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ سودا نے فغان کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور اپنی لے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ:

سودا غار عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ پا نہ سکا، سر تو کھو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے روسیاء تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا
فغان کے اس قطعے سے متاثر ہو کر کہا ہے:

سوتا شبِ فراق میں آرام سے فغان
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر پڑی تھی لیند تجھے، کیونکہ سو سکا

سودا نے یہ طویل قطعہ:

سودا فغان کو خط یہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی

فغان کے اس شعر پر لکھا ہے:

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشکِ سرخ کا
تیری کب آستین مرے لوہو سے بھر گئی

اسی طرح سودا کا یہ قطعہ:

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سمجھ کے ہے
عالم میں رسمِ نامہ و پیغام پر کہیں

فغان کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے:

خطِ دیو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
نیتا نہ میرے نام کو اے نامہ ہر کہیں

فغان نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے:

فغان کون اب خریدارِ سخن تھا
اگر یہ حضرت سودا نہ ہوتا

ان مثالوں میں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغان شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے۔ کلام فغان کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں، سودا کی طرح، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناہمواری نہیں بلکہ، درد کی طرح، معیار کی یکسانیت ملتی ہے۔ پُرسی بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلیقے، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ فغان کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ فغان کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے زمین کی جنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغان کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انہی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ فغان کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اردو شاعری کو ایک لیا رنگ اور لکھار دے رہی ہے اور دورِ آبرو کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور کتنی آگے بڑھ گئی ہے:

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو
جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا
چہلانی میں اگر آنکھیں نہ روئیں
تو ہرگز رازِ دل افشا نہ ہوتا
حرماں میں یہ دل تجھ کو کر باد بہت رویا
جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا
گو ہزمِ غیر میں غمِ لایا زباں پہ نام
دل میں ہزار بار تجھے یسار کر چکا
یعقوب کو عزیز ہے یوسف کا پیرہن
یوسف ہو جس کے پاس اے پیرہن سے کیا

نہ آسومری چشم میں گم رہے ہیں
خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں
مت خاک میں توجھ کو ملا بار کہ جوں اشک
میں دیدہ تحقیق کا منظور نظر ہوں
آخر اس منزل ہستی سے سفر کرنا ہے
اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
صیاد راہِ باغ فراموش ہو گئی
کنجِ قفس سے مت بھڑے آزاد کیجیو
باغ و بہار جس کی نظر میں خزاں لگے
تو ہی بتا کہ یہ دل وحشی کہاں لگے
اُسے تو زندگی ہے نہ اُسے تو پا لصب
جینا رہے وہ یار بہارا جہاں رہے
جاگا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہ پوچھے
اُسودگانِ خاک میں پیدار کون ہے
باقی رہی فضاں ترے دل کی شگفتگی
اس گل کو کیا ہوا کہ نہ ہو ہے نہ رنگ ہے
کسے تو ڈھولتا پھرتا ہے اے فضاں تنہا
کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے انہی
جو چھپے چمن میں بچائے تھے روز و شب
وہ مرغ تو قفس میں گرفتار ہو چکے
یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
بہر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام ہی ہے
صبح وصال شامِ غرباب ہوئی فضاں
جاگے بہت پہ آخر شب آنکھ لگ گئی
شبِ فراق میں اکثر میں آنہ لے کر
یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے
پہرا نہ راہ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
مسافرو کہو منزل پہ کیسا گزرتی ہے

ہم نے دیوانِ فضاں سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی چن لیے
ہیں۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال کو نئی زبان کے پیکر میں کس تنومندی کے
ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ، زلف و زنجیر، صید، صیاد و
قفس، خزاں و بہار، دل و جگر، عدم و منزل، بوسف و پیراہن اور اس قسم
کی بے شمار علامات فارسی سے آکر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب
ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری
نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف
مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتدال بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے
والوں میں فضاں کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں
اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی ہمیں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے:

کیوں کریں غیر کے مضوں کو فضاں ہم موزوں

تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے:

مت دردِ دل کو پوچھ بقولِ فضاں، بیان

”اک عمر چاہیے مرا قصہ تمام ہو“

خواجہ احسن الدین خان بیان (م صفر ۱۲۱۳/۱۷۸۸ ع) بھی شعرا کی

ف۔ قائم نے غزن نکات میں، گردیزی نے تذکرہٴ ریختہ گویاں میں اور میر حسن
نے تذکرہٴ شعرائے اُردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت
نے مقالات الشعراء میں، یکتا نے دستور الفصاحت میں، قائم نے مجموعہٴ نفز
میں اور مصحفی نے تذکرہٴ ہندی میں خواجہ احسن الدین خان لکھا ہے اور
یہی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں
کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہمد
نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خان لکھا ہے۔
اپنے دیوان کے دیباچے میں ”مرآئہٴ سخن آراں جہاں استادِ زمان احسن
الدین خان بہادر“ لکھا ہے اور اپنے قصیدے ”در مدح استاد“ میں بیان کا
نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے:

کون یعنی احسن الدین خان بہادر کی جناب

ہے بیان جس کا تخلص فقر دے جو شعر کو

لچھنی لرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے ”شامِ غریباں“ (مرتبہ

اکبر الدین صدیقی ص ۵۴ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ ع)

میں بھی خواجہ احسن الدین خان ہی لکھا ہے۔ شفیق اور بیان دونوں آصف

جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج۔ ج)

اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجانا کے (پیراثر پروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے ۱۱۲ اور دہلی میں تربیت پائی۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے :

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان

کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

یقین کی غزل پر ”دیوان بیان“ میں جو خمس ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ تاریخ بھی موجود ہے۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) کے تھے۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد کا ذکر کیا ہے :

نبھ کو کس لام سے اے فخر مرے یاد کروں

باپ ہے ، پیر ہے ، مرشد ہے ، خدا ہے کیا ہے ۱۱۳

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ ندیمی تھا۔ بیان نے بھی یہی پیشہ اختیار کیا۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا۔“ ۱۱۵ جب تک اشرف علی خاں فغان دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع) کے بعد جب فغان مرشد آباد چلے گئے تو بیان بے روزگار ہو گئے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے پہلے کہ جب کوکہ خاں (فغان) دہلی میں تھے یہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی ، آج کل بے کار ہے۔“ ۱۱۶ شاہ محمد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۱۸۳۰ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عہد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۲-۶۳ع تک سودا کا عہد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے۔ اس کے بعد وہ سہربان خاں رند سے وابستہ ہو گئے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا کو رند نے عہد الملک سے مانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہو گئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہو گیا۔ جب عہد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳ع میں عہد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان یہیں رہ گئے اور سورت

سے حیدر آباد دکن آ گئے۔ بیان کے ایک شعر میں سیر گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے :

اپنے ہی شہر میں وہ ماہ جبین جن کو ملے

سیر گجرات کووے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے :

”خواجہ احسن الدین خاں بیان تخلص جہاں آبادی کہ از چندے وارد

حیدر آباد است ، می گوید :

اقدس پاک ذات میر رضی

کہ بنارذ باو زمین و زمان

سال تاریخ بعد رفتن او

رضی اللہ عنہ گفت بیان“ ۱۱۸

”رضی اللہ عنہ“ کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر ”او“ کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آنے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف جاہ ثانی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”حکم“ کے انتظار میں ہیں :

گر میری خبر پوچھیں بیاب حضرت آصف

کہیو اسی کوچے میں بدستور پڑا ہوں

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے :

سارے دکھت میں گھر ہم گھر نوبت

تیری دولت نظام ہاجے ہے

کبھی نوبت بیاب کی بھی پہنچے

وہ بھی تیرا غلام ہاجے ہے

اگر ”چندے“ سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۳-۷۴ع میں حیدر آباد پہنچے ، اور طویل انتظار کے بعد آصف جاہ ثانی کے متوسل ہوئے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف جاہ ثانی کے حوالے سے ۱۲۰۳ھ (۱۷۸۹-۹۰ع) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی ”موش نامہ“ ہے جو ہانگل میں لکھی گئی۔ ہانگل جنوبی ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف جاہ ثانی ۱۷۲۰ء میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر جاہ کی قیادت میں سرنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔ ۱۱۹ مدحیہ مسدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ خمس ۱۲۱۰ء (۱۷۹۵-۹۶ع) کا بھی ملتا ہے جس سے آصف جاہ ثانی سے ان کے توسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۱۲۱۳ھ/جولائی یا اگست ۱۷۹۸ع کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدن نے قطعہ تاریخ وفات لکھا ۱۲۰:

ماہ صفر بہ جمعہ از دھر چوب بیاں رفت
رد لالہ از تہ دل تا اوج آسماں رفت
تاریخ رخت او ہمدن چو چشم از دل
نالد و گفت ہاتف "استاد از جہاں رفت"

۱۲۱۳ھ

بیان خوش صورت و خوش سیرت انسان تھے۔ ۱۲۱ ان کے حسن اخلاق و مروت کی معاصر تذکرہ نویسوں ۱۲۲ نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک بیان دہلی کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "لغات الشعرا" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پر خاش بھی رکھتے تھے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "فہم و فراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشق نے ان کی فصیح البیانی اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مستم جانتے ہیں۔" ۱۲۳ فن شاعری پر بیان کی گہری نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انھوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۲۴ کم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اسی لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، مسدس، خمس، لغت، مرثیہ وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یابس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آسماں پر دست قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
تا سمجھ جس کے تئیں کہتے ہیں خط استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسماں پر خط استوا کہاں ہوتا ہے؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے۔ انھوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھتے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمہاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے۔ بیان تک یہ بات پہنچی تو انھوں نے "ردالایراد" کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی، فیضی، صائب، شیخ ابولنصر اور رزمی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسماں پر خط استوا کا ذکر آیا تھا۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ "ردعمل کی تحریک" بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی بازیکیاں اردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اردو میں ملایا کہ خود اردو زبان کے شعری و ادبی نقوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ یہ کام میر، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم، سوز، بیان، تابان، حزیں وغیرہ نے بھی کیا۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اردو پن نمایاں رہا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری نے نئی قوت حاصل کرتے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی۔ بیان کی شاعری بھی، فارسی اثرات کو فنی و فکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا۔ میر، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے۔ میر اور بیان میں، رجحان کی یکسانیت کے باوجود، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دلیا آباد ہے:

جہانک تک باغ دل میں اپنے بیاب
اس چمن میں بھی کم جہاں نہیں

باغ۔ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہمارا ہے سینہ کس آتش کدہ ہے
اللہ کہاں تک یہ چلتا رہے گا
آتا تھا کچھ ہمیں بھی کبھو شعر یا سخن
اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا
یہ لوگ منع جو کرتے ہیں عشق سے مجھ کو
انہوں نے یار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا
اشک یوں تھم رہا ہے مڑکاپ ہر
کوئی مروتی پرو نہیں سکتا
غنجور کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
زانو پہ مرے وہ شوخ سوتا ہے گا
پرچند تیرے عشق میں رسوا ہوا بیان
لیکن تجھے تو شہرہ آفاق کر دیا
ہمارا ضعف بصارت ہے مائع دیدار
وگرنہ سامنے آنکھوں کے یار ہے موجود
کوئی نہ لالہ رخوں میں ہے گلبدن ایسا
نہیں ہے پھولوں میں جیسے گلاب کا سا پھول
رخصت کرتے ہی مر گئے ہم
ایدمر گئے ہم ، ادھر گئے ہم
ہماری بھی کہانی کل بیان یوں ہی بنا دیں گے
کہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بناتے ہیں
وقت آنے کو اپنے تو مت پرچہ
مجھ کو کس آن انتظار نہیں
مومن نہ کافر اور نہ سید نہ شیخ ہے
عاشق کی ہوجھیں تو کوئی ذات ہی نہیں
میں کی تھی سیل اشک چھپانے کی زور فکر
سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں
وہ روز کون سا ہے نہیں جس کو شب یہاں
یہ ہجر کا ہے دن کہ جسے رات ہی نہیں

سو بزم میں نہ لکھے دل کی خلش
اور لکھے تو آن میں لکھے
میں مست گام قافلہ عمر تیز رو
تھا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے
کیدھر ہے کہاں ہے خوش دلی تو
ہم سے بھی کبھو تو آشنا تھی
دل ہمارا کہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکان ہر آنی
ہے کدھر قیس کہاں ہے فرہاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے
ہائے طلب کھینچ کے بیٹھوں کہاں
خالہ نشینی کو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت صاف اور
سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے۔ لہجے
میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں۔ لے نرم اور مترنم ہے۔ اکثر شعر، خصوصاً
چھوٹی بحر میں، ایسے ہیں جو سہل منتع کے ذیل میں آتے ہیں، جن میں بیان
کی رچاوت اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا کر دیا ہے۔ اس سطح پر بیان
کی شاعری کا مقابلہ تاباں یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسیت کا زیادہ
احساس ہوتا ہے۔ تاباں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعات شاعری محدود ہیں
لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع
ہے۔ بیان کا دیوان غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے۔ اس میں درد کی سی
رچاوت اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے۔ یہ یکسانیت
اس فنی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ
ایک معیار بھی پیدا کیا۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے۔ اسی تخلیقی و
فنی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ
لیا ہے۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں۔ شعر میں
مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا
ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

شب مرا شور گریہ سن کے کہہ
"میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا"

رو کے سبب اس سے کہا ”مرتا ہے یہ بیمار آج
مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ ”پھر اس کا علاج؟“
بات کچھ اس کی نہ سمجھا، ڈر سے میں کہتا تو تھا
”ہندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم“

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ
کرنے کی قوت موجود ہے۔ انہوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہی
ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ
شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ جعفر علی حسرت کے دواوین
کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنہیں پڑھتے ہوئے
یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہ لکھنوی مزاج ہے۔
بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا
ہے۔ یہ دہلوی مزاج ہے۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو
بحیثیت مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر، درد اور سودا نے اس
رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے
درجے کے شاعروں کی پہلی صف میں آ کھڑا ہوتا ہے۔ بیان، قائم کے بعد کی صف
میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں
جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو مانجھ کر صاف کیا اور نکھارا ہے۔ ان کی
غزل میں وہ آوازیں دھیمی دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے
ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور
ہم بیان کو بھول جاتے ہیں۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں۔ جب بیان
کہتے ہیں :

کیا ہوا عرش پر گیا نالہ

دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو بیان بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول
جاتے ہیں۔ دراصل اس دور پر میر، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں
کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انہیں میر، درد، سودا اپنے
تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور
ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا
میں سے ایک ہیں۔

بیان نے قصیدے، غمض، مسدس، نعت، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام
کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے۔ البتہ رباعی کی صنف میں فنی لحاظ سے وہ یقیناً
قابل توجہ ہیں۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور پُر اثر ہیں اور
اگر انہیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔
یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور
و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا
ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخ ادب
میں قابل ذکر بناتی ہے۔

دردِ عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنہوں نے اپنی
طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک
ایسی صورت عطا کی جسے نئی لسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں، نئے
رنگ بھر کر مکمل کر دیا۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری
کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ کلمات طلیات : ص ۱۳، مطبع مجتہاتی دہلی ۱۳۰۹ھ۔
- ۲۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب الفخار، ص ۱۱۶، مطبوعات جامعہ
الہ آباد، ۱۹۴۰ع۔
- ۳۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد ہلکراسی، ص ۲۳۱، مطبوعہ رفاه عام لاہور
۱۹۱۳ع۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۳۲۔
- ۵۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطہ جواہر : ص ۳، مطبع مصطفائی کالج لاہور
۱۲۷۱ھ۔
- ۶۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۷۔ کلمات طلیات : ص ۱۲، مطبع مجتہاتی دہلی ۱۳۰۹ھ۔

- ۸۔ معمولات مظہریہ : ص ۶-۵ ، مطبع نظامی کانیپور ۱۲۷۱ھ۔
 ۹۔ ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع۔
 ۱۰۔ سرو آزاد : ص ۲۳۱۔
 ۱۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع۔
 ۱۲۔ سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع۔
 ۱۳۔ سفینہ خوشگو : ہندرائن داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع۔
 ۱۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع۔
 ۱۵۔ گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۳ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن۔
 ۱۶۔ تذکرہ ریختہ گویان : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
 ۱۷۔ مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور۔ سنہ ندارد۔
 ۱۸۔ کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۴ع۔
 ۱۹۔ کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹۔
 ۲۰۔ مرزا مظہر جانجانا کے خطوط : مترجمہ خلیق انجم ، ص ۴۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع۔
 ۲۱۔ کلمات طبیات : خط ۳۴ ، ص ۴۶۔
 ۲۲۔ ایضاً : ص ۴۶۔
 ۲۳۔ مرزا مظہر جانجانا اور اُن کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۲۳ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع۔
 ۲۴۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹۔
 ۲۵۔ تذکرہ عشقی : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع۔
 ۲۶۔ دیوان مرزا مظہر جانجانا و خریطہ جواہر : ص ۳۔
 ۲۷۔ نکات الشعرا : ص ۵۔

- ۲۸۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۴-۸۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔
 ۲۹۔ ۳۰۔ دیوان مرزا مظہر جانجانا : (مقدمہ) ص ۴۔
 ۳۱۔ ایضاً : ص ۴۔
 ۳۲۔ مقالات شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع۔
 ۳۳۔ مرزا مظہر جانجانا کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع۔
 ۳۴۔ تذکرہ مسرت افزا (امرا اللہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳) کا یہ لکھنا کہ ”دیوان فارسی و ریختہ مرتب دارد“ کسی طرح درست نہیں ہے۔ معاصر پٹنہ ، جلد ۲ ، ص ۷۔
 ۳۵۔ مرزا مظہر جانجانا اور اُن کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۲۹۱۔
 ۳۶۔ ۳۷۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع۔
 ۳۶۔ مجمع النفائس (قلمی) : مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان۔
 ۳۷۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۶۔
 ۳۸۔ دستور القصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ استیاز علی خان عرشو ، ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس رامپور ۱۹۴۳ع۔
 ۳۹۔ دستور القصاحت : ص ۱۲۴۔
 ۴۰۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
 ۴۱۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ، ۶۳ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع۔
 ۴۲۔ تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ بہار۔
 ۴۳۔ نکات الشعرا : ص ۸۴ تا ۹۳۔
 ۴۴۔ ایضاً : ص ۵۔
 ۴۵۔ ایضاً : ص ۹۴۔
 ۴۶۔ مجموعہ نفز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۵ (جلد سوم) ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع۔
 ۴۷۔ دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۴۸ ، ۴۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع۔
 ۴۸۔ اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری : ص ۴۱۹ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع۔

- ۴۹۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۷ ، ۱۶۸ ،
انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
۵۰۔ تذکرہ عشقی (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) جلد دوم ، ص ۳۴۱ ،
مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۶۳ ع -
۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اردو (پٹنہ) ،
دہلی ۱۹۳۰ ع -
۵۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۱ ، معاصر پٹنہ -
۵۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ -
۵۴۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ ع -
۵۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، ص ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ ع -
۵۶۔ دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۳ ، انجمن
ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع -
۵۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۳۵ -
۵۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ -
۵۹۔ تذکرہ ہندی : ص ۳۸ -
۶۰۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۱۰۱ -
۶۱۔ دیوان تابان : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ ع -
۶۲۔ دیوان تابان : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ -
۶۳۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۶۹ - ۱۹۵ ، اعلیٰ
کتاب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ ع -
۶۴۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۶۶ - ۶۷ -
۶۵۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۲۲۱ -
۶۶۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور -
۶۷۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۲۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ -
۶۸۔ انتخاب سخن : حسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۳۵ - ۳۶ ، احمد المطابع
کراچی -
۶۹۔ سرو آزاد : ص ۲۳۸ -
۷۰۔ بیخالدہ : ملا عبدالنبی فخر الزمائی قزوینی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیپاچہ ،
ص بد ، عطر چند کپور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۹ ع -

- ۷۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۱۰۱ ، مجلس
ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
۷۲۔ دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ -
۱۹۲ ، شماره نمبر ۵ ، ماہی غالب کراچی -
۷۳۔ گلشن ہند : از سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ
ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ ع -
۷۴۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
۷۵۔ ”بیانِ ظہور“ سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوتا ہے -
۷۶۔ ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، ماہی ”اردو“ اورنگ
آباد ، جولائی ۱۹۳۳ ع -
۷۷۔ اے کیٹالاک آف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ،
ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -
۷۸۔ گل رعنا : لچھمی لرائیں شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروق)
ص ۲۲۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع -
۷۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۸ -
۸۰۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ
کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب پٹنہ - مسرت افزا :
مطبوعہ معاصر ، ص ۷۹ -
۸۱۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ -
۸۲۔ گلزار ابراہیم : (تلمی) ورق ۸۹ الف - رضا لائبریری رامپور -
۸۳۔ سخن شعرا : عبدالغفور نساج ، ص ۱۶۰ ، مطبع نولکشور -
۸۴۔ اے کیٹالاک آف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس ؟
ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -
۸۵۔ ایضاً : ص ۱۹۲ -
۸۶۔ مضمون مطبوعہ ”پہاری زبان“ علی گڑھ ، ص ۹ - ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ ع -
۸۷۔ اے کیٹالاک : اسپرنگر ، ص ۳۸۸ -
۸۸۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ -
۸۹۔ گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ -
۹۰۔ تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۶۱ تا ۶۳ -
۹۱۔ مجموعہ لغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ ع -

- ۹۲۔ ساقی نامہ : ص ۵۸۸ - ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۴ ع -
- ۹۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۵ -
- ۹۴۔ یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے قلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغان : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۹۵۔ مخزن نکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹۶۔ مخزن نکات : ص ۱۵۸ -
- ۹۷۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۹۸۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۹۹۔ گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۰۰۔ شتر عشق : (قلمی) حسین قلی خان عاشق ، ورق ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
- ۱۰۱۔ نواب اشرف علی خان فغان : سید لقی احمد ارشاد ، ص ۴۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۲۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۰۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۱۵ -
- ۱۰۴۔ تذکرہ مسرت افزا : ص ۱۵۱ -
- ۱۰۵۔ دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خان بکنا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ، ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۱۰۶۔ گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، ص ۱۷۹ -
- ۱۰۷۔ گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۶ - ۳۳۸ ، دائرۃ ادب ، پٹنہ بہار -
- ۱۰۸۔ دیوان فغان : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۱ - ۶۴ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۱۰۔ چمنستان شعرا : ص ۴۸۲ -

- ۱۱۱۔ دیوان فغان : مقدمہ ص ۴ تا ۴۲ -
- ۱۱۲۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۱۳۔ این اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۱۴۔ دیوان بیان مرتبہ ثاقب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”کلام بیان“ میں درج کی ہے - اردوئے معلیٰ : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ ع -
- ۱۱۵۔ مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۶۔ ایضاً -
- ۱۱۷۔ نص الکلیات : (قلمی) ورق ۱۸ الف ، بحوالہ دستور الفصاحت ، ص ۸۳ -
- ۱۱۸۔ شام غریبان : لچھمی لرائی شفیق ، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ص ۴۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ ع -
- ۱۱۹۔ احسن اللہ خان بیان : از سخاوت مرزا ، سہ ماہی ”اردو نامہ“ شمارہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۴ ع -
- ۱۲۰۔ دیوان ہمد : گلاب چند ہمد ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدواہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -
- ۱۲۱۔ تذکرہ ریختہ گویان : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -
- ۱۲۲۔ مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۲۳۔ دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۴ -
- ۱۲۴۔ مجموعہ نغز : (جلد اول) ص ۱۲۴ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۵۹ ”نام و تخلص او گویا عنایت ترجان اس“ ”ومی“ مولاناے رومی است کہ ہالصد سال پیش ازین در دفتر ششم مسوی ارشاد فرمودہ و کرائتے نمایان بحضور انجمن استقبال و محمودہ یعنی :

جانب اول مظهر درگاه شد

جانباب خود مظهر الله شد

”در عشره اولی مایه نالی، بعد الف ولادتش اتفاق افتاد.“

”امروز که هزار و صد و هفتاد هجری است و عمر بشعت رسیده.“

”که در سال شانزده از عمر بر روئے ابن خاکسار عیار یتیمی

نشست.“

”در هزار و صد و سیزده ولادت فقیر اتفاق افتاده.“

”ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ هجریست و بقول سیزده چنانکه

حضرت ایشان در مکتوب نوشته اند - اما روایت اولی مطابق

حساب عقود و رشته سالگره و موافق قول حضرت ایشانست که

در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرموده که امروز که هزار و صد

و هفتاد هجریست و مدت عمر بشعت رسیده صحیح می نماید.“

”شب جمعه یازدهم شهر رمضان المبارک بود.“

”برجاده شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت همچنین استوار و

مستقیم باشد . . . درین جزو زمان مثل ایشان دو بلاد مذکور

یافته نمی شود مگر در گزشتگان بلکه در هر جزو زمان وجود این

چنین عزیزان کمتر بوده است چه جائی این زمان که پُر فتنه و

فساد است.“

”حقیقت بت پرستی اینها آنست که بعضی ملائکه که باصر الہی در

عالم کون و فساد تصریف دارند یا بعض ارواح کاملان که بعد

ترک تعلق اجساد آنها را درین انشاء تصریف باقیست یا بعض

افراد احیا که بزعم اینها مثل حضرت خضر علیہ السلام زنده جاوید

اند صور آنها ساخته متوجه بآن می شوند و بسبب این توجه بعد

مدتی مناسبی بصاحب آن صورت بهم می رسانند و بنابر آن مناسب

حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و این عمل مشابهتی

بذکر رابطه دارد که معمول صوفیه اسلامی است که صورت پیر را

تصور می کنند و فیض با بر می دارند - این قدر فرق است که در

ظاهر صورت شیخ نمی تراشند و این معنی مناسبی بعقیده کفار عرب

ندارد که آنها بتان را متصرف و موثر بالذات می گفتند.“

”ذکر اخلاص مجد الدوله بر زبان خاص و عام است، خدائے تعالی

ژود مظهر آرد.“

”حال مردم این شهر از روزیکه نجف خان آمده است، از شاه تا

گدا تباه است.“

”این قصه بر زبان مبارک بسیار می رفت، هرگاه امیرالمومنین علی

کرم الله وجهه مجروح شدند بحضرت امام حسن رضی الله عنه

وصیت فرمودند که اگر رشته حیات باقی است مواخذه بمن مقوض

ست و الا اصلاً قصاص از قاتل نخواهند و فقیر باوجودیکه از

کمتر سگان آغینام بر صفحه خاطر منقوش است که اگر حق سبحانه

و تعالی مارا بدولت شهادت مشرف فرماید قصاص من بدر است.“

”در عهد دولت نواب نجف خان بهادر بعضی از مغل بجهائے افواج

نواب مرقوم آن جوهر کامل را باتهام تعصب به تیغ بے دریغ از سر

گزرانیدند.“

”اگرچه شعر گفتن دون مرتبه اوست لیکن گلے متوجه این فن

بے حاصل نیز می شود.“

در اوائل جوانی که مقتضائے آن ظاهر است، به شعر و شاعری

مشغول بود - آخر حال را ازان اندیشه باز داشته بر سجاده طاعت

بفقر و قناعت می گزراند.“

”در هنگام جوانی تھریک شور عشقی که نمک خمیرش بود نالهائے

موزون می کرد باین تقریب نام خود را بشاعری بر آورد و از

والا حتی سر جمع اجزائے مسودات و مواد کلیات نداشت بیشتر

سرمایه سخنی بهاد رفت و در باقی ارباب نقل و روایت تصرفهای

نمایان کرده نسخهای غلط رواج دادند.“

”از واردات تازه که بسیار کم اتفاق می افتد.“

”پیش ازین بیست سال عزیزے مشقے از اشعار فقیر فراهم آورده

بعرض فقیر رسانیده تمنائے تحریر عنوانش کرده بود، سطرے چند

از قلم ریخته حالا آن را معتبر نشناسند که آن مطالب در ضمن این

عبارات داخل است.“

- ص ۳۶۶ "پیشتر گاہ گاہے ریختہ کہ شعر آمیختہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا خلاف زبی خود دانستہ ترک گفتہ ، بعضیے از تلامذہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔"
- ص ۳۶۹ برکس بداغ برشتہ نمی شود خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد ۔"
- ص ۳۷۱ "بعضیے تصفیہ محاورہ اردو را بصفتائی کہ مروج است ہمرزا جانِ جان المتخلص بہ مظهر نسبت دہند ۔"
- ص ۳۷۱ "ہائی بنائے ریختہ بطرز فارسی ۔"
- ص ۳۷۲ "در دورہ ایہام گویان اول کسی کہ ریختہ را شستہ و رفتہ گفتہ این جوان بود ۔ بعد ازان تبعش بہ دیگران رسیدہ ، چنانچہ خود می گوید ۔"
- ص ۳۷۳-۳۷۵ "شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، از بسکہ اشتہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظهر است ۔"
- ص ۳۷۵ "در سلیقہ سرقہ ہکم بودہ است ۔"
- ص ۳۷۵ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ہر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"
- ص ۳۷۵ میر در تذکرۂ خود قلمی نمودہ کہ دیوان وے (یقین) از مرزائے مغفور است اقترائے محض و کذبِ خالص است کہ از ہر حسد ازوے سرزد ۔"
- ص ۳۷۶ "حکیم بیگ خان روزے بافقیر نقل می فرمود کہ انعام اللہ یقین را در سہ تسع و ستین و مائتہ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوئے متواضع بنظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواند و استعمال تریاک باوجود صغر سنّی کہ می نخواست بود بعدے داشت کہ تمام رنگ رویش رنگ کہر یا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در پان سنہ شہرت دادند و گفتند کہ این یوسف مصر سخندانی جوہ یافتہ اخوان است ہل مقتول یعقوب است ۔"
- ص ۳۷۷ "بناہرآن از خاطر راقم السطور تاریخ وفات یقین چنی برخواست ۔"

- ص ۳۸۳ "بسیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزہ سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقہ شعراء ہمچو او شاعر خوش ظاہر از مکن بطون عدم بعرصہ ظہور جلوہ گر شدہ بود ۔ معشوق عجیبیے از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس ۔"
- ص ۳۸۴ "ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بجا است ۔"
- ص ۳۹۲ "ساق نامہ ریختہ او مشہور است کہ مقبول طبائع گردیدہ ۔"
- ص ۳۹۳ "ساق نامہ او ہر السنہ خواص و عوام مذکور است ۔"
- ص ۳۹۵ "دیوان مختصرے در فارسی و اردو و در ریختہ ہمیں ساق نامہ او مشہور است ۔"
- ص ۳۹۸ "ہیاس آبروئے خویش سفر ہنگامہ گزید ۔"
- ص ۴۰۰ "بسیار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . درین ایام طبع او مائل لطیفہ بسیار است ۔"
- ص ۴۰۸ "در فن ندیمی دستِ مایہ دارد"
- ص ۴۰۸ "ہش ازین کہ کوئے خان (فغان) در دہلی بود بنا بر علاقہ محبت با او می گزراند درین ایام بیکار است ۔"
- ص ۴۱۰ "جمع ریختہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارند ۔"



ردِ عمل کے شعرا

شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا۔ پہلے آبرو، ناجی، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۱۴۴ھ/ ۱۷۳۱-۳۲ ع میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ نکسال باہر ہوا تو حاتم نے، مرزا جانجاناں کی تحریک کے زیر اثر، تازہ گوئی کو اختیار کر کے نہ صرف اپنے دیوانِ قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۵-۵۶ ع میں ”دیوانِ زادہ“ کے نام سے نیا دیوان بھی مرتب کیا۔ دیوانِ قدیم و دیوانِ زادہ میں مزاج اور طرزِ فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طور پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ ”دیوانِ قدیم“ کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ”دیوانِ زادہ“ کا مصنف کوئی دوسرا شخص ”حاتم ثانی“ ہے۔ اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا۔ ایک ایہام گویوں کے ساتھ اور دوسرا ردِ عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوانِ قدیم سے جو اشعار ”دیوانِ زادہ“ میں شامل کیے ہیں انہیں بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہیں کیا جا رہا ہے۔

شیخ ظہور الدین حاتم (۱۱۱۱ھ - رمضان ۱۱۹۷ھ/ ۱۷۹۹-۱۸۰۰ ع)

۱۔ نکات الشعرا، گلشنِ گفتار، تذکرہٴ ریختہ گویاں، مخزنِ نکات، چمنستان شعرا، طبقات الشعرا، تذکرہٴ شعرائے اردو، تذکرہٴ شورش اور تذکرہٴ عشقی میں ان (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

(جولائی ۱۷۸۷ ع)، جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین^۲ تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا بغف اشرف کے گرد
گو وطنِ ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ”ظہور“ شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۹۹-۱۸۰۰ ع برآمد ہوتا ہے۔^۳ ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے۔^۴ بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ ایک شعر میں اس طرف اپنی اشارہ کیا ہے:

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھ عاشق و شاعر و سپاہی ہے
حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ ع اور ۱۷۱۷ ع) کے درمیان ہوا۔ دیوانِ زادہ میں ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۰-۵۱ ع کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے:

چالیس برس ہوئے کہ حاتم مشتاقِ قدیم و کہنہ گو ہوں
”دیوانِ قدیم“ میں یہی شعر ”اثبتیں“ (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے۔ اسی طرح ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵-۷۶ ع کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے:

دو قرن گزرے اے فکرِ سخن میں روز و شب

ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے
اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ”ذوالقرنین“ استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آتی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/ ۱۷۱۷ ع کے لگ بھگ ہوا۔ ”دیوانِ زادہ“ (نسخہ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال نقدِ عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں۔ ۵ شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کا نام محمد حاتم یا شیخ محمد حاتم دیا ہے لیکن تذکرہٴ ہندی، عقد ثریا، مجموعہٴ لغز وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے۔ حاتم کے شاگرد اور دیوانِ زادہ (نسخہ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکندہ سنگھ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہٴ دواوین کے ترقیے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ (ج-ج)

کی ”وضاحتی فہرست“ میں اسپرنگر نے ”دیوان زادہ“ کے ۱۱۷۹ء/۶۶-۱۷۶۵ء کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں ”۱۱۲۹ء تا ۱۱۶۹ء تک کہ چالیس سال ہوئے ہیں“ کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ لندن میں ۱۱۲۸ء تا ۱۱۶۸ء کے سنین دیے گئے ہیں۔ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ء/۵۶-۱۷۵۵ء تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ ”تقیر کا دیوان قدیم پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے“ سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ”دیوان قدیم“ ۱۱۶۹-۲۵=۱۱۴۴ء/۳۲-۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا اور نسخہ لندن کے سنین کے پیش نظر ”دیوان قدیم“ ۱۱۶۸-۲۵=۱۱۴۳ء/۳۱-۱۷۳۰ء میں مرتب ہوا۔ شالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آتے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی کم و بیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاق انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے کٹھ پتلی بادشاہوں کو آتے جاتے دیکھا۔ نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دور زوال میں عیش و طرب اور مرزاپانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی :

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں
اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزاپانہ عیش

شاہ حاتم لوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے :

محتاجی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراغ
حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا

(دیوان زادہ لاہور)

گردش دوراب سے حاتم غم نہ کہا

حق نکالے گا تجھے افلاس سوں (دیوان قدیم)

آشنا حاتم غریبوں کا ہوا امراؤں کو چھوڑ

نام کو ذرہ نہیں ہے ان بھاروں میں دماغ (۱۱۳۰ء)

یہ ”محتاجی“ تلاش سکون میں انھیں اہل دل کی طرف لے گئی اور وہ ”شاہ بادل“ سے رہنمائی حاصل کرنے لگے :

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ

کہ تیرا رہنا ہے شاہ بادل (۱۱۳۳ء)

۱۱۳۳ء/۳۲-۱۷۳۱ء میں حاتم نے اپنا ”دیوان قدیم“ مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل گئی :

تمام ہند میں دیوان کو قرے حاتم

رکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص (۱۱۳۸ء)

اسی زمانے میں عمدة الملک نواب امیر خاں انجام کی سرپرستی الہیہ حاصل ہو گئی۔ ۱۱۳۸ء کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

مناز کیوں نہ ہووے وہ اپنے ہم سروں میں

حاتم کا قدردان اب نواب امیر خاں ہے (۱۱۳۸ء)

۱۱۳۸ء کی ایک اور غزل میں فاخر خاں (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے :

حق رکھے اس کو سلامت ہند میں

جس سے خوش لگتا ہے ہندوستان مجھے

ہوں تو حاتم ایک ہر دم لطف سے

مول لینا ہے گا فاخر خاں مجھے (۱۱۳۸ء)

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد جب مجدد شاہ نے امیر خاں انجام کو الہ آباد کا صوبیدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خاں بہادر کے خانہ سامان ہو گئے۔ اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

کچھ اب سامان اپنے عاقبت خانے کا کر حاتم

نہ پھول اس پر کہ نور الدولہ کا میں خانہ سامان ہوں (۱۱۵۳ء)

۱۱۵۶ء/۴۲-۱۷۴۳ء میں جب امیر خاں انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا۔ بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا انداز فکر بدل گیا تھا۔ وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ ۱۱۵۸ء/۵۵-۱۷۴۵ء میں انھوں نے نواب امیر خاں انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا :

تمہارا عمدة الملک اس قدر سے خوانہ نعمت ہے

کہ جس پر زات دن شاہ و گدا مہمان نعمت ہے

سحر سے شام تک اور شام سے تا صبح ہر سو بے ہارا کام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے باورچی خانے کا اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ کفرانِ نعمت ہے ولے قیدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے ہے مطبخِ کافِ نعمت پر مجھے زلدانِ نعمت ہے یہی ہے عرضِ خدمت میں تری حاکم ہکاول کی

بہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہاںِ نعمت ہے (۱۱۵۸ء)

۱۱۵۹ء/۱۷۴۶ء میں امیر خاں انجامِ قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا کہ عمدة الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہو گئے اور فقیری اختیار کر کے شاہ بادل سے وابستہ ہو گئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے :

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند
بادلِ علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم (۱۱۶۱ء)
جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہو کیوں فیضِ حاتم کو
ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۱۱۶۴ء)
شاہِ ببادل کا ہر سخنِ حاتم
اپنے حق میں کتابِ جانے ہے (۱۱۶۹ء)

ف۔ دیوان حاتم (قلبی) مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ ملتا ہے جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہے :

عمدة الملک وہ کہ عالم میں
زال تھا جس کے آگے رسم و گرد
چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس
ناگہاں راہ میں قضا در خورد
نوکر بے حیا ، حرام نمک
جان شیریں کون جمہرے زد و برد
جائے عبرت ہے یا اولی الابصار
پر ہو یا جوان ہو یا ہو خورد
کہا ہاتھ نے سالِ رحلت میں
ہائے حاتم "امیر خاں جی" "مرد"

۱۱۵۹ء/۱۷۴۶ء

بچایا دستِ بد اور چشمِ بد سے
خدا نے شاہِ بادل کی مدد سے

(دیوان حاتم نسخہ انجمن)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکیے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ "آخری ایام میں تکیہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔" ۸۱۶ء حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

اب ہندوستان کے درویشوں میں حاتم

ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۱۱۹۳ء)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔ ف بہت خوش مزاج اور خلیق انسان تھے۔ عمدة الملک امیر خاں انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوة و شریعت کے پابند ہو گئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی پگڑی اب بھی باندھتے تھے۔ ہاتھ میں ہتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔ ۹ قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۴۴ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔ ۱۰ ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی تھان ، مرزا عظیم بیگ عظیم ، مرزا محمد یار بیگ ، مرزا ملیان شکوہ ، بقاء اللہ خاں بقا ، شیخ محمد امان ثار ، لالہ مکند سنگھ فارغ ، بیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ء/جولائی ۱۷۸۳ء میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند ، سخن شعرا ، آب حیات ، گل رعنا اور سرگزشت حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۷ء دیا ہے۔ ۱۱۹۷ء اور ۱۲۰۷ء دونوں سنیں کے مابین مصحفی

ف۔ دیوان زادہ نسخہ کراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے :

تجربہ سے چاہو کہ جدائی نہ کرو
تو تجھے زلزلے سے آشنائی نہ کرو
رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ کتخدائی نہ کرو

کے تذکرے "عقدِ ثریا" اور "تذکرہ ہندی" ہیں۔ مصحفی نے تذکرہ "عقدِ ثریا" (۸۵/۱۱۹۹ - ۱۷۸۳ع) میں لکھا ہے کہ "ماہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی۔ فقیر نے یہ قطعہ تاریخ رحلت کہا ہے۔" ۱۱۷۰ع "آہ حد حیف شاہ حاتم مرد" ۱۲ سے ۱۱۹۷ھ لکھتے ہیں۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے۔ ۱۳۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرہ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ "ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی۔ خدا انہیں بخشے۔" ۱۳۰۷ھ مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں۔ تذکرہ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۳ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرہ ہندی کے سال تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرہ ہندی "عقدِ ثریا" کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں لکھنا شروع کیا۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انہیں پہلے درج کر دیا۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایک سال ہوا کہ اس کا درد مہجوری رفع ہو گیا اور وہ شافی علی الاطلاق سے جا ملا۔" ۱۵ اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی، شاہ حاتم کی وفات کی طرح، تذکرہ ہندی کے سال تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے، جو غلط ہے۔ میر درد کی وفات ۲۳ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ع) کو ہوئی۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میر درد کے حالات بھی تذکرہ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور "ایک سال ہوا" کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر حسن کا سال وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انہوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ "تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا" اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ "اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ تاریخ وفات درج کیے جا چکے ہیں۔" ۱۶ اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ "تذکرہ بے جگر" میں شاہ

حاتم کا سال وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مکند سنگھ فارغ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ "حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی۔" ۱۷ فارغ بریلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع "گفتار جہاں برفت حاتم" سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں دہلی میں وفات پائی۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوانِ زادہ (۳) دیوانِ فارسی - (۴) الف - دیباچہ دیوانِ زادہ (نثر فارسی) اور ب - نسخہ مفرح الضحک، (نثر اردو) دیوانِ قدیم : دیوانِ قدیم ۱۱۳۳ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں "دیوانِ زادہ" مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کر دیا اور جو کلام "دیوانِ زادہ" میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا۔ دیوانِ قدیم ناپید ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوانِ حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو "دیوانِ زادہ" کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم بیاض سے "انتخاب حاتم" ۱۸ کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ "دیوانِ حاتم" کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع تک کا جدید کلام بھی شامل ہے ۱۹ اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے

اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوانِ حاتم انجمن، غزل ۴۵۲)

دیوانِ زادہ نسخہ لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخہ رامپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۷ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲۰ غزلیں دیوانِ زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثلث، ایک مربع، سات محض، ایک سِدس، دو قطعاتِ تاریخ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثنوی و اسوخت، ایک ترجیع بند، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں۔ اس کلام پر، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے، زبان ولی اور دور آبرو کا رنگ ایہام غالب ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کر کے وہ نئی تحریک شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں ”دیوان زادہ“ میں شامل کر لیا، باقی کو مسترد کر دیا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلام قدیم)

- (۱) حاتم توقع چھوڑ کر سارے جہاں میں سب سنی
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) پی کے لین کے جام میں دیوانہ ہو گیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گل پر
حسن کی آتش سنی یہ بیچ کھا نکلا ہے دود
- (۴) شمع کو مار مت روشن دلوں کی بزم میں ہرگز
چراغ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے
- (۵) عزت ہوئی ہے جب سنی حاتم گلوں کے تئیں
پہنسا ہے جب سے اونے گلے بیچ ہار گل
- (۶) مسختر کیوں نہ ہوں آہو تین میرے کے دامی ہیں
کیا ہے آج مددہ بن میں مرے رم نے غزالاں کون
- (۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان بچ کر
پھرے ہے ڈھونڈتا تجھ تیرداں کو گھر بگھر دیکھو
- (۸) اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر ہر ہنستی ہے
- (۹) حاتم کہتے ہیں جب سون لگا جا امیں کے ہائے
تب میں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں مجھے

- (۱۰) سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں گا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں

دیوان زادہ میں بدلی ہوئی صورت

- (۱) حاتم توقع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) اس کی نگاہ مست نے دیوانہ کر دیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کھا کھا بیچ یہ نکلا ہے دود
- (۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شمع کو روشن
کہ داغ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن ان کے
- (۵) حاتم گلوں کا کیوں نہ فلک پر ہو اب دماغ
پہنسا ہے اس نے آج گلے بیچ ہار گل
- (۶) مسختر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامی ہیں
کیا ہے رام مددہ بن میں مرے رم نے غزالاں کو
- (۷) اگر خواہش ہے تم کو سیر دریا کی مرے صاحب
تو حاتم پاس آؤ جو تیار چشم تر دیکھو
- (۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل تلک رہ ہی میں تھک بیٹھی
پہنسا اس آہو بے تاثیر پر تاثیر ہنستی ہے
- (۹) قدموں لگا ہوں میرے ہد امیں کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کمی اور غمیں مجھے
- (۱۰) ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں لب اور رونے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں؛ مثلاً گھڑ چڑھے کے بجائے شہسوار، تین کے جام کے بجائے نگاہ مست، آہو لین کے بجائے آہو چشم، گل کے بجائے رخسار، سجن

کے بجائے محبوب ، ہلٹے کے بجائے گرہ ، جگ کے بجائے جہان ، سبھا کے بجائے بھاس ، دربن کے بجائے آئینہ ، برہ کے بجائے ہجر ، باج کے بجائے بغیر ، درس کے بجائے جلوہ ، ربن کے بجائے شہ ، سنسار کے بجائے دنیا ، آگن کے بجائے آگ ، کالوں کے بجائے زلف وغیرہ ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور ہندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ میں ، ستی ، ستی ، سوں کے بجائے ”مے“ اور کون کے بجائے ”کو“ استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی کے ساتھ طرز ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تعقید کو دور کر کے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاق باتوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاق موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے ۔ اس میں ریاضت کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا ۔ یہ مہد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا ۔ آبرو و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بجائے کیفیتِ نشاط کا احساس ہوتا ہے ۔ دیوان ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوانِ زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

یہ نفس بد سدا سے تیرا سنگ صفت تو نہیں
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا
ہوا ہے ، ابر ہے ، مے ہے ، بہار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقیِ خار ہے آ جا

زندگی دردِ سر ہوئی حاتم کب ملے گا مجھے پیسا میرا
ہمسالہ دوستی کو کاٹ ڈالا دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس کو عشق اور عاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا بو علی سینا
برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آ کر بیھاؤ گے تو کیا ہوگا
زور آوری سے لڑ کے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش سب کو دیا ہے ہالا
انا الحق گر نہ کرتا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا
ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کہے سب چہاں وصال ہوا
طلب میں حق کے اے حاتم قصورِ پخت کا ہے تیری
وگرنہ حضرتِ اساتذہ کی کیا ہو نہیں سکتا
دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موق
یہ ابر گہر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
لال آیا ہے جب سے میرے پاس
تب ستی زرد رو ہوئے ہیں رقیب
بے تکلف دل میں تم آ کر بسو دل کھول کر
آپ کا گھر ہے یہاں اب کس سے شرمائے ہیں آپ
طالبِ باران نہیں حاتم ہمارا کھیتِ عشق
رات دن چشموں میں ہم مینہ برساتے ہیں آپ

ہجر کے دن گزر گئے حاتم آن پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ
شراب و ساقی و مطرب شمعِ گل شبِ ماہ
عجب تھی بزم میں حاتم ہمار ساری رات
دیکھ تیرے بھوان کے برائی چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا اثیت
پھر دل لذتِ دنیا کی طرف جاوے مت
پر مگس ہی ہے یہ شہد دیکھ کے لپچاوے مت
وعدہ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ ان کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے ٹپیں کیوں نہ کہے تو در در
 واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے ترے کان کے بیچ
 تیری تصویر دل سے متی نہیں نقش ہے نقشہ راہ کے مانند
 کیا تیرے مونہ کے گرد کناری کی جوت ہے
 سورج پہ جون لگے ہے کرن کی عجب ہار
 نگاہ و غمزہ کنار اور ادا و لاز کنار
 سچن تو اپنوں کو مت مار چار چار کنار
 جس طرح میکشوں کو ہے الفت شراب کی
 حاتم کو اس طرح ہے لب یار کی ہوس
 چھاتی بھر آتی ہے پیہر کی سن کے ہانک
 برسات مجھ کو آکے متاوی ہے ہر برس
 پھڑکوں تو سر پھٹے وہ پھڑکوں تو جی گھٹے
 تنگ اس قدر دیا مجھے میتاد نے قفس
 حاتم جہان کو جان کے فانی خدا کو چاہ
 اللہ ہی بس ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس
 سنو ہندو مسلمانو کہ فیض عشق سے حاتم
 ہوا آزاد قید مذہب و مشرب سنی فارغ
 خاصے سچن کا ملنا تن سکھ ہے عاشقوں کو
 یہ کیوں رقیب مارے مرتے ہیں ہاتھ مل مل
 نہیں ملتا سو کیوں وہ گندمی رنگ نہیں ہوں مگر فرزند آدم
 حاتم نے دیکھ یار کو ہنس کر دیا تھا رو
 بے رو ہوا، وو رو پہ کہا، رو پہ ہنس نہیں
 کاکل مشک ’بو سرین سے دل پریشان کو مار رکھتا ہوں
 بنگی ہوں میں یا کہ چرسا ہوں پر پی کے لبوں کا مدہا ہوں
 دنگل عاشقوں میں حاتم کو عاشق درد مند بولا ہوں
 موسم برسات اگر بھاوے تمہیں اے ٹوبہار
 ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برسا کروں
 دل کو کرے ہے ذبح پیمانہ کے بیچ
 برسات میں کہے ہے جو پی کیو کیو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سمرن ہے یہی
 یا رب ملانا یار سے رکھنا جہاں میں آبرو
 کیونکہ ان کالی بلاؤں سے مجھے گا عاشق
 خط سید، خال سید، چشم سید، زلف سید
 پہن کر ہر میں ٹھٹ ٹنگ سنٹی جامہ
 ملک کیسر کے زمیندار کہاں جاتا ہے
 مر گئے پر تجھے نہ آیا رحم کیا تری جان سخت چھاق ہے
 دین و دل ہم سے چورا لیتے ہی منکر ہو گیا
 اے مسلمانو دیکھو کافر کی بے ایمانی
 چشم ریزن، زلف دام، ابرو کاں ہے، چشم تیر
 دل بڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں سنی
 مجھ ہاتھ سے لبالب پیالہ اگر پیالے
 اس داغ سے ہوئے ہیں لالا کے جی کو لالے
 آورے آورے مرے پیارے
 دل مسلمان کا نہ ترسارے
 آیا تھا رات بت کے وو فانوس کی سی شمع
 طرہ طلا کا سر ہو دے ہر میں یک تہی

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے
 ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر
 دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان
 سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کلام کا مقابلہ اگر
 آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں، ایہام کے باوجود، مد شاہی دور کی روح
 اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلام آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوان
 قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابل ذکر شاعر
 ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔ اس دور میں حاتم کی اصل
 اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع
 ہے۔ حاتم نے دو نظمیں ”دروصفِ قہوہ“ اور ”دروصفِ تماکو و حقہ“
 ۱۱۳۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل
 ہیں۔ پہلی نظم نواب عمدة الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظم محمد شاہ بادشاہ
 کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ”تماکو و حقہ“ پر نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خاں زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۱۵ اشعار پر مشتمل ایک ”پر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں ”دیوان قدیم“ کے بعد لکھی گئیں لیکن خمس شہر آشوب ۱۱۳۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارہویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلاش مال میں چرخے کی طرح پھرتے ہیں۔ صراف، کناری باغ، نہاری ہز، کبابی، شمع فروش، کنجڑے، دھنیے، جلاہے، دھوبی، چار، رفوگر، حلوائی، میوہ فروش، اورچی، بٹھے، نوار باغ، گھسیارے، تنبولی، کھار، آتش باز، کپان گر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زیر و زبر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بھڑوے، لولی اور کنچنیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھٹال و کاندو و بھڑوے کا گرم ہے بازار۔ نشے میں ہر شخص مدهوش ہے :

رجالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں
چن لباس زری سب کو سچ دیکھاتے ہیں
مسی پہ ہات چا سرخرو کھاتے ہیں
کبھو ستار، کبھو ڈھولکی بیاتے ہیں

غرور غفلت و جوبن کی مدد میں ہیں سرشار

نظر میں آتے ہیں ہر کھیسہ آج نانی کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دانی کے
ہوئے ہیں قربہ دیکھو گوشت کھا فصائی کے
کمینہ بھول گئے دن دیا سلائی کے

زلانے مردی پکڑ بالذہنیے لگے تروار

نہ کر تو چاہیہ کہ لغارچی کی ثوبت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کمینہ قوم کی ہر یک مکاں پہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رجالے کی زر سے منبت ہے

ہے افتخار غمیبوں کو فخر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوان قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ ہندوں پر اور ”دیوان زادہ“ میں ۲۴ ہندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھی جانے والی شہر آشوبوں کا پیشرو ہے۔ شاہ حاتم نے ”سراپائے معشوق“ کے عنوان سے ۱۱۳۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم ”واسوخت“ بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغ محبت اور محبوب کی بے وفائی و ظلم و ستم کو بیان کر کے ترکہ محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۳۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع میں لکھا جو ان کے دیوان قدیم میں شامل ہے۔

(۲) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا واسوخت ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع میں لکھا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں ”در وصف قہوہ“ اور ”در وصف تماکو و حقہ“ ۱۱۳۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع میں لکھیں۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شاہی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصف جوگن، گوجری، پنکھٹ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسن تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے۔ سراپائے معشوق (۱۱۳۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع) شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی ہر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ نسخہ رامپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا۔ دیوان قدیم کا سال ترتیب ۱۱۳۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع

ہے۔ نسخہ لاہور میں سنہ تصنیف کرم خوردہ ہے۔ مرتب نے قیاماً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی، لاہور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں۔ ۲۰ دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساق نامہ ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوان قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، قطعات و رباعیات، فردیات، ساق نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں بر عظیم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا:

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے

پر طرح کا مذاق ہے میرے سخن کے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ: طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زیر اثر نیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا۔ اس دور میں بھی پرانے شعرا مثلاً ناجی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ ان کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلنے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھاننے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے نکسال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انہیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔ یہ دیکھ کر انہوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ”دباجہ“ میں لکھا ہے:

ما را بفرغت اجل دیر رسالہ
ایں عمر دراز سخت کوتاہی کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا۔ انہوں نے بہت سا کلام دیوان قدیم سے لیا، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا۔ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”فکر قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے۔“ ۲۱ دیوان زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے۔ آیا یہ طرحی ہے، فرمائشی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحر کی صراحت بھی کردی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنہ کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے۔

”دیوان زادہ“ کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۲ دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے۔ اس میں نہ صرف ۱۱۶۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۵ع کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے:

ف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا تھا۔
شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند۔“ (ج۔ ج)

اے ولی مجھ سنی آزرده نہ ہوا کہ مجھے
بہ غزل کہنے کو ثواب نے فرمائی ہے
یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خاں
جس کی ہمت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے

دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۳۸ھ

قیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۴ع کا لکھا
ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۷۷۵ع کی غزلیں بھی درج
ہیں۔ ۲۳ چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے
دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگرد
حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی
حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح ”دیوان زادہ“ کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے
جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے ۱۹۷۵ع میں لاہور سے شائع
کر دیا۔ نسخہ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ لندن میں نہیں ہیں
اور تقریباً ۳۷ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں
غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۴۴ ہے۔ ۲۳ پانچواں نسخہ
راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع کا لکھا ہوا
ہے۔ ۲۵ ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۴ع
کا مکتوبہ ہے۔ ۲۶ ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں
کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۱۶۵ع کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۷ ”دیوان زادہ“ کے حوالے
سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوان فارسی : حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”فارسی
گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔“ ۲۸ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”فارسی میں
بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔“ ۲۹ اور
یہ رائے دی تھی کہ ”چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔“ ۳۰ بعد
حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انہوں نے
یہ دی ہے کہ ”شاء حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔
میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹۰ صفحے،
رباعی و فرد وغیرہ ۶۵ صفحے۔“ ۳۱ پروفیسر زور نے لکھا ہے کہ ”افسوس
ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔“ ۳۲ حسرت
سویانی نے بھی اسے نمایاب بتایا ہے۔ ۳۳ حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرہ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار
الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔ ۳۴ یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے
سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا
تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ ”دیوان زادہ“ (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے
تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوان فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان
کو بھی ”دیوان زادہ“ کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ
جیسے حاتم نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ
رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار
الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷۷ ردیفوں میں ۳۳۲
غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔
ایک مثنوی ”وصف قہوہ“ بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد
۱۲۹۸ ہے۔ ۳۵ دیوان فارسی دیوان اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر
سے ظاہر ہے :

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبان ریختہ

می تو اب در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خان، عمدة الملک امیر خاں انجام، ثواب معتمد
الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی
شاعری پر صائب کے مثالبہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے
ساتھ ساتھ اسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی دہر، فقر و فنا
اور دوسرے اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی
کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت
حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بکار اہل دنیا انقلاب از خویش می باشد

شکست از پہلوئے خود میرسد امواج دریا را

عمر با شد کسم من بدست صبو

توبہ کردم ز پارسائی با

بر چند در زمانہ نشان سخن نماید

حاتم ترا ہمیشہ سخت پروری پیاست

اہل دل را جز قناعت نیست جمعیت دگر

بر گدای را بکنج فقر شامی یاقم

از عدم تا بہ وجود و زوجہ ہم بہ عدم
ہمہ درد آسہ بودم ہمہ درمانم رقم
از کثرت خیال تو دل را بہ ہیں کہ من
آئینہ خانہ بود ہری خالہ کردہ ام
آنچنان رفتہ ام زخود کہ ہنوز
سالمہا شد در انتظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتا پتا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصف لعل دہن رنگیں کرد
اے دل از منت پان فارغ باش
میان بلبل و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی ہوش
در انتظار تو ہر پتہ پتہ در گلشن
ستادہ اند ہم صف کشیدہ دوش بدوش

اردو نثر : شاہ حاتم کی اردو نثر کا ذکر ”مجمع الانتخاب“ کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ”اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت جو چنگا بھلا کھائے سو پیار ہو جائے۔ یہ نسخہ دیوان شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا۔“ ۳۶۶ شاہ کمال نے کلام حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوان قدیم میں شامل تھی اور جعفر زلی کے رنگ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدۃ الملک امیر خاں انجم (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کے ہاں خدمت بکاولی پر مامور تھے ۔ انجم لطیفہ باز اور ہنسوز انسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوان قدیم میں شامل کر دیا تھا ۔ ”جو کچھ برا بھلا اس نے زبان کی زبان سے نکلا اسے دیوان قدیم میں داخل کر لیا۔“ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوگی جس میں ۱۱۶۹ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کر کے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے پڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطباق اور ان کے نسخوں کا خاکہ اڑایا گیا ہے ۔ جعفر زلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس نثر میں روایت تو جعفر زلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضائر و افمال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرہ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ”شراہ کی ہک ہک ، بھنگی کی جھک جھک۔“ ”کلاتوت کا الپ ، ہاسنہن کا جاپ۔“ ”پیکنہ کی کینچ ، کھیر کی پینچ“ وغیرہ ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونہ نثر کو عیاں درج کیا جاتا ہے تاکہ جعفر زلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آجائے :

”نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو پیار ہو جائے۔“

چاندنی کا روپ ، دوہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھتنے کی لنگوٹی ، پریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھرکی ، ایند بھینسا سو کی ، تیس تیس لکے بھر ۔

کبوتر کی غٹ گون ، مرغی کی ککڑوں ، چیل کی چیل چل ، کیڑوں کی ریل ریل ، ہشم خاہد بیر ، جوگانی شتر ، بکری کی میں ، کوسے کی ٹیں ، آٹھ آٹھ رتی ۔

چھر کا بھیجا ، ڈانن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا بل ، غول بیابانی کی چہل ، جھپکی پیر ، چڑیوں کی بھیڑ ، کیچوے کی انگڑانی ، کچھووں کی جانی ، بارہ بارہ ماشہ ۔

بتال کا تارا ، آنتو کی چنگی ، برف کا انگارا ، جونک کی ہسلی ، فاختہ کی ہنسی ، بڑھاگل کے اندھے کی زردی ، پرند کا اوڑنا ، مرغابی کا تیرلا ۔ ساڑے تین تین عدد ۔

بیسے کا گوز ، بالک کا چوز ، مینڈک کی نرلر ، گلہری کی چرچر ،

امرد کی ڈھاڑی کا بال ، شیطان کا ازال ، اُتو کا کُھر ، چڑیا کی
’بھر ، ہانچ ہانچ گز۔

بڑھیا کی بکارت ، بھڑوے کی غیرت ، دغا بازوں کی کانا بھوسی ،
کتیا کی . . . بھوسی ، باندی کا بڑبڑانا ، بی بی کا جھنجھلانا ، بیل کی
چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت ۔

شرابی کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ، پوستی کی اونگھ ،
انیمی کی پینک ، لائٹی کی چوٹ ، منہ کی بوٹ ، چوروں کی ہست ،
مکھیوں کی بھنبھاہٹ ، چار چار ہل ۔

ترتیا رچرتہ ، پلپا بہتیر ، کلانوت کا الپ ، بامنہن کا جاپ ، بیکٹھ
کی کینچ ، کھیر کی پینچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ باسک کے سر کی جتا ،
دو دو تل ۔

ہواصل کے دانت ، ’بھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی مائی ، بچھو
کی آنکھ ، سانپ کا پنچہ ، بچھلی کے پانوں ، چیونٹی کا کان ، کنجانی کی
ناک ، ہونے دو دو انگل ۔

بتھنی کا خصیہ ، خچر کا انڈا ، گدھی کے سینک ، آدمی کی دم ،
زنانی کی اوہ ، پیچڑے کی تالی ، مظلوم کی آہ ، سوت کی ڈاہ ، اڑھائی
اڑھائی گز ۔

کنچنی کا غرا ، کُٹنی کا مکر ، مشاط کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے
کے دانت ، چھوکرہوں کی آنکھ بھولی ، موئے کا رنڈاپا ، موت کی
پرچھائیں ، ظلمات کی اندھیری ، بیس بیس بسوے ۔

جونک کی بھریری ، گھڑبال کی ٹھان ٹھان ، بازار کی چپ ، چیلے
کا شعور ، احمق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزالی کا ہوت ، بے حیا
کی چخی ، آٹھ آٹھ تسو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی
قے ، شتر غمزہ ، طوطی کی بتیوں ، ہودے کی توہی توہی ، گرگٹ کا
رنگ بدلنا ، سات سات جریب ۔

زمین کی ناف ، آسمان کا شگاف ، شفق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ،
گنبد کی آواز جفتی باز ، بانکے کی اخ تھو ، سایہ دیوار قہقہہ ، گیارہ
گیارہ لب

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، اسرائیل کی جڑ ،

مشک کا پات ، عذیر کا پات ، سیبی کے پات ، نو نو قرت ۔
راس پول ، باد پول ، بھیلی کے پھل ، سنگھاڑے کی گٹھلی ، انبلی
کی گٹھلی ، پیاز کی کھلی ، ایک ایک چلق ۔

پیم رس ، گن رس ، رس گورس ، ہٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست
طلا ، زردی کہربا ، سفیدی مروارید ، سرخی باقوت ، ہونے تین تین
چنکی ۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خمیرہ فالودہ ، ورق لورتن ،
شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی ۔

دھول جھکڑ ، لات ’مکی‘ ، گھونسا گھانسی ، گالی گلوچ ، اکتا
پنچی ، ناتا نیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی کھی کھی ، داننا کل کل ،
گوا چھی چھی ، بوٹ لعنت ، پھٹے منہ ، اتنے ہوں ۔

ان سب دراؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ
شام ہو ، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھگا کر
تالی کی سل ، مٹھی کے بٹے سے بیسے ۔ پھر مکڑی کے جالے کی
صافی میں چھان کر فرشتے کے ’موت میں خشخشی کے ساتویں حصے
برابر گولی باندھے ۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک کف پا
پھانکے ۔ کھانے پینے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے
سونگھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو استی
لوے ہیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہے ایک روگ سے
ستر روگ کو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ نسخہ
تمام شد ۔ ۳۷۷

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔
یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں
جو اس دور کی عام ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج
بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (آردو) کا دیباچہ ہے
جو آردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے
لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں
ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور چٹ سے
آردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انہوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا صاحب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی کو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیقی سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں لیہام گوئیوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاکر ناجی اور غلام مصطفیٰ یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کر کے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے لیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

- (۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او وغیرہ کو استعمال کرنا جائز نہیں ۔
- (۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحت املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح کو تسبی یا صحیح کو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔
- (۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "مرض" کو "مرض" یا "غرض" کو "غرض" استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔
- (۴) ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، چک ، لت ، بسر ، مار ، موا ، دوس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔
- (۵) ہر کے بجائے ہ ، ہاں کے بجائے ہاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔
- (۶) زیر ، زیر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ بالذہنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔
- (۷) البتہ ہائے ہوز کو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو ہندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔
- (۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلاف ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انہوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جسے دیوانِ زادہ میں "مثنوی تمہوہ و حقہ" میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے ۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان ، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی ۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر ، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے ۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انہیں بدلنے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا ۔ اپنا نیا دیوان (دیوانِ زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا ۔ گردیزی نے یہ کہہ کر کہ "طبع صیرفیش نقد و قلب سخن را نقار" ۳۸ حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے ۔ شفیق نے انہیں "علامہ" سخن طرازان ۳۹ لکھا ہے ۔ شورش نے لکھا ہے کہ "اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں ۔" ۴۰ اور عشقی نے بتایا ہے کہ "ہندوستان کے گوئے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں ۔" ۴۱ خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

ہند سے تا بہدکن ہوچھ لے سب سے حاتم
کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)
رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیض سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستان کے بیچ
(دیوانِ حاتم دیوانِ زادہ)

احمد علی یکتا نے لکھا ہے کہ " (آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں ۔" ۴۲ معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسن اخلاق اور شرافت و انسانیت کی تعریف کی ہے ۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنہوں نے حاتم کو "جہاں و مسکن ، مقطّع وضع ، دیر آشنا ، غنا لدارد" ۴۳ لکھا ہے اور اس کی وجہ ، انہماں

بن کر ، بطرز سوال یہ بتائی ہے کہ ”بتا نہیں چلتا کہ یہ رگ کہن شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے۔ بہر حال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے۔“ اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگ کہنہ پروری ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کر کے :

ہائے درد سوں ملا تھا کیوں آگے آیا مرے کیا مرا
یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں آگے آیا مرے کیا مرا

اس دور میں میر گروہ بندی میں لگے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلی میں پھیلے ہوئے تھے۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اسی ادبی سیاست کا حصہ تھی۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے۔ حاتم کے شاگرد بقا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے بیچویں لکھیں۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی ”اژدر نامہ“ لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اسی شاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا۵۴ :

حیدر کترار نے وہ زور بخشا ہے نثار

ایک دم میں دوکروں اژدر کے کلتے چیر کر

بقا نے بھی جوابی حملہ کیا :

پگڑی اپنی سنبھالیے گا میر اور بستی نہیں یہ دلی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا۔ اردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلمہ ہے۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انہوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا۔ انہوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنہیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصرف میں لا سکے۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کر کے ، شہر آشوب کی صف کو مکمل کر دیتا ہے ،

اسی لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آج کی کسر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریعوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انہیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تاباں وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انہوں نے انجام دیے۔ روایت یونہی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب ملک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا
عشق نے چٹکی سی لی پھر آگے میری جان کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینہ بربان کے بیچ
تم تو بیٹھے ہوئے ہر آفت ہو
اوٹو کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو
اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے کھڑی مہینسا ہے
گرم بازار تری بازاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے
ہمارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے
اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمی بازار کہاں جاتا ہے
خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
نشے کی لہر میں کچھ یک رہا ہے
رات میرے فغان و نالے سے
ساری بستی لہ نیند بھر سوئی
پگڑی اپنی سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دہی ہے
جو دل میں آوے تو نیک دیکھ اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ایدھر سے بھی راہ نکلتے ہے
مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
ارے بے مہر مجھ کو روتا چھوڑ
کہاں جاتا ہے مینہ برستا ہے
اے صبا کس طرف کو گزری تھی
مجھ سے ہوئے نگار آوے ہے
گلشنِ دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور واؤ سے اور باقی شعر
ردیف یے سے لیے ہیں۔ ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا
سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سننی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار پر اثر
ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کمی
کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر دیتے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس
دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل
مرتجے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے
رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان
کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ
اپنی طویل عمر اور مسلسل شعر گوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل
ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو
فرق کرنا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق
کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک۔

(۲) دوسرا دور ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۹ء - ۱۷۵۶ء تک۔

(۳) تیسرا دور ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ء تک۔

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی
دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

عشقیہ مضامین، معاملات اور اخلاق موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے
ہیں۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچھ نہیں نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے
ابتدائی دور میں ملتا ہے۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری
کے مضامین و خیالات، رمزیات و علامات کو اردو شاعری کے قالب میں اس طور
پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبی نہیں بلکہ ابھرتی ہے۔
اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھیمپن، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا
اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے۔ یہی مزاج اردو شاعری کی
روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرزِ میر بنتا ہے اور جس
کی خارجیت سودا کی شاعری میں ابھرتی ہے:

نہیں آسان راہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا

لبوں کو خشک، دل کو سرد اور چشموں کو غم رکھنا

(نسخہ لاہور ۱۱۳۱ھ)

آسان نہیں ہے شوخ ستیگر کو دیکھنا

جی کو لڈر کسرو تب اس پر نظر کرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۴ھ)

حاتم کہتے ہیں تم کو میان ایک جا تو رہ

آنکھوں میں آ بسو یا مرے دل میں گھر کرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۴ھ)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے

(نسخہ لاہور ۱۱۳۵ھ)

تو نے دیکھا نہ کبھو پیار کی نظروں سے مجھے

جی نکل جائے گا میرا اسی ارمان کے بیچ

(نسخہ لاہور ۱۱۳۶ھ)

دیکھو جیتا بھی ہے کوئی اور سرتا ہے کوئی

دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج

(نسخہ لاہور ۱۱۳۹ھ)

یہ اشعار ایہام گوئی کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا

دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل

ہوتا ہے۔ رنگِ ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم ”دیوان قدیم“ کے ذیل میں

پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحرین ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں۔ یہ غرابت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ ناجی کے ہاں یہ غرابت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے :

آیا تھا رات دل کو چرانے شگفت بچار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ذکیت
زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے کیلیاں
بر ابروان سے بس نہیں چلتا کہ ہیں ہنکیت
تیری خدمت کو گر نہیں کوئی
ہم تو بس گئے توے کرت ہمارے
لگتے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بجلی جون سروہی ہوئے ہے اور ابرجوں اونا
لگامت ہاتھ ان کالوں کے تیں اے بوالہوس ہرگز
کہ مشکل ہے گا ان کالوں کو بن منتر پڑھے چھونا

۱۱۵۱/۱۷۳۹ع میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرق ہوئی سلطنت کو سنبھال لے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں

نہیں مقدور کہ جا چھین لوں تخت طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ السردگی و یاس کی کبیر میں لپٹ گیا۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے :

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو کیوں کر اداس
دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہر حواس (۱۱۵۱ء)
ایک باری تو کیا قتل ایک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (۱۱۵۱ء)
اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور ”ردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ حاتم بھی نئے تخلیقی اعتدال کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۱۵۲/۱۷۴۰ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ہے عبت حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
مونہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہو گیا (۱۱۵۱ء)
۱۱۵۹/۱۷۴۶ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار کرتے ہیں :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر لگا (۱۱۵۹ء)
اور ۱۱۷۱/۵۸ - ۱۷۵۷ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا (۱۱۷۱ء)
ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ نئے شاعر، دکنی اردو کے زبان و بیان اور ذخیرۃ الفاظ کو چھوڑ کر، دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ، جو دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اردو شاعری میں آئے تھے، نکسال باہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک نئی سمت دے دی۔ حاتم نے پہلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پیروی کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی روایت کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھاننے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور جس کی مثالیں پہلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے براہ راست واسطہ حاتم کے شاگرد سودا کو پڑا۔ حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہونا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خدوخال اجاگر ہونے لگے تھے۔ اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گہل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اردو طرز کی مختصر اور ممتاز صورت ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میر، درد، سودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں۔ اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

- ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا بے حجاب
مل گیا ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا (۵۱۱۵۵)
میں دیکھنے کو مونہ ترا اے یکسو کے کس
سکون ہوں، جاں بلب ہوں، مروں ہوں ترس ترس (۵۱۱۵۵)
پھڑکوں تو سر پھٹے ہے نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے حیاتِ ساد نے قفس (۵۱۱۵۵)
دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا
دو دم کی زندگی میں پھر ایک بار ہم تم
مدت ہوئی ہلک سے ہلک آشنا نہیں (۵۱۱۵۵)
کیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم
کسو طرح سے سحر تک مری ہلک نہ لگی
ترے خیال میں بے اختیار ساری رات
مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں، کیا جگ ہنسائیاں ہیں (۵۱۱۵۶)
ہندی ہے جانفشار ہے، غلام قدیم ہے
حاتم کی بندگی کو فراموش مت کرو (۵۱۱۵۶)
کیا ہوا حاتم تجھے، جینے سے اکتایا ہے کیوں
دم غنیمت جان مشفق زندگانی پھر کہاں (۵۱۱۵۸)
پوچھا بھی نہ حاتم کو کبھی دیکھ کے اس نے
ہے کون، کہاں کا ہے، کہاں تھا، کدھر آیا (۵۱۱۵۹)
خبر آنے کی قاصد کے سننے سے جی دھڑکتا ہے
خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا (۵۱۱۶۱)

- غنیچہ گل کو چمن بیچ کرے شرمندہ
قیری نازک بدنی، بے دہنی، کم سخنی (۵۱۱۶۱)
پاؤں ننگے، سر کھلے، وہابی تباہی خستہ حال
سر سے پاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۵۱۱۶۶)
وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے مری یارو
کہ اپنے دیکھ جانے کو مجھے ہمراہ جانے ہے (۵۱۱۶۹)
اس پیرایہ بیان نے اردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے
میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا۔ تصوف بھی اسی دور میں اردو
شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ
رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے۔ سارا معاشرہ، تصوف
کے وسیلے سے، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ شاہ حاتم
کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت، جبر و اختیار، حقیقی و
مجازی، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوع۔ سخت بنتے ہیں وہاں
اخلاق کاٹیجے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد، جن میں تصوف،
معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے، خاصی بڑی ہے۔
- حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۲۰ھ/۵۷۰-۱۱۲۵ھ سے شروع ہوتا ہے۔
اس دور میں ردِ عمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو
سمیٹنے، کمی کو پورا کر کے نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا
عمل شروع ہو جاتا ہے۔ میر، درد، سودا اور قاسم کی شخصیتیں بھی سامنے
آ چکی ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے۔ میر،
سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ اگر
ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ نمٹانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی۔
شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۲۰ھ تک پورا کر چکے تھے۔ میرزا مظہر ۱۱۲۰ھ میں
اپنا دیوان فارسی مرتب کر کے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے
تھے۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا
کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استاد و قدامت کے باوجود
اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی
زمینوں میں، اعتراف کرتے ہوئے، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ پوری
محفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے۔ شاہ حاتم کا العیہ یہ ہے کہ جب انہوں
نے اپنا راستہ دریافت کر لیا، اردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اُردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے کہ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مدت سے خواب میں بھی نہیں ٹیند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے
موسم گل کا مگر قسافلہ جاتا ہے آج
سارے غنچوں سے جو آواز جرس آتی ہے
ہجر میں ناس و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو ہے باد صبا جانے ہے
دل کی لہروں کا طول و عرض نہ بوجھ
کبھو دریسا ، کبھو سنیشہ ہے
گلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ کوئی گاہ گاہ نکلتے ہے
جو جی میں آوے تو نک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو اندھ سے بھی راہ نکلتے ہے
درد تو میرے پاس سے مرے قلک نہ جانو
طاقت صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی ماندگی سے اسے ٹیند آ گئی کھر اپنا جان خواب میں دلدار ہو گیا
اس درجہ ہوئے خراب الفت جی سے اپنے اثر گئے ہم
یہاں ہم نے یہ صرف چند اشعار دے دیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے
ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں ۔

نیرنگی زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے ۔ اپنی
کئی قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں انہار کی شکست و ریخت ، زمانے کے
انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں : مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

حاتم اب وقت ہے رزالوں کا
خوار خستہ پھریں ہیں آج نجیب (دیوان قدیم)
پچاوے حق عذاب جوع سے اس دور میں یارو
جدھر ستا ہوں اب سب کی زبان پر روٹی روٹی ہے (۵۱۱۶۵)
عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۵۱۱۶۷)
ملا دے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنہوں کے ادلا غلام رکھتے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۵۱۱۶۹)
روٹی کپڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :
گدا یا شاہ کوئی ہو موافق قدر پر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دلیا میں (۵۱۱۷۳)
دو شعر اور دیکھیے :

حاتم ہیں ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بجا نجیب ہے تجھے انقلاب کا (۵۱۱۷۷)
ایسی ہوا بھی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایہ خدا کہیں دارالامان نہیں (۵۱۱۸۶)
تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے
آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :
حاتم خموش لطف سخن کچھ نہیں رہا
بکنا عبت پھرے ہے کوئی نکتہ داں نہیں (۵۱۱۸۶)
جو مرے ہم عمر و ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ پر یک بھر گئے (۵۱۱۸۸)
سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے :
کچھ دور نہیں منزل ، اٹھ ہالہ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چلتا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (۵۱۱۹۶)
ہے سفر دور کا اس کو درپیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۵۱۱۹۷)
کیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلتا ہی یہاں سے پیش پا ہے (۵۱۱۹۷)

معشوق تو ہے وفا ہیں پر عمر

اُن سے بھی زیادہ ہے وفا ہے (۱۱۹۷ء)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک سہینے میں اپنی ساری تخلیقی قوتوں کو نئی نسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ ع ”آہ صد حیف شاہ حاتم مرد۔ ۳۶“ اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنؤ میں آصف الدوا کے دربار سے وابستہ ہوئے انہیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بچ رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا :

یہ قبولِ خاطر لطفِ سخن

دے ہے کب سب کو خدائے ذوالمن

ایک دو ہی ہوئے ہیں خوش طرز و طور

اب چنار چہ میر و سودا کا ہے دور ۳۷

حواشی

- ۱- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، (دکن) ۱۹۴۳ء -
- ۲- ۳- عقدِ ثریا : ص ۲۳ -
- ۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ء -
- ۶- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ - کلکتہ ۱۸۵۳ء -
- ۷- سرگزشتِ حاتم : محی الدین قادری زور ، ص ۲۲ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ء -
- ۸- ۹- ۱۰- مجموعہ ”نغمہ“ : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، (جلد اول) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء -
- ۱۱- ۱۲- عقدِ ثریا : ص ۲۳ ، ۲۴ -
- ۱۳- مصحفی - حیات و کلام : افسر صدیقی امرہوی ، ص ۶۴ ، ۹۴ ، مکتبہ ”نیا دور کراچی“ ۱۹۷۵ء -
- ۱۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

- ۱۵- ایضاً : ص ۹۳ -
- ۱۶- ایضاً : ص ۸۱ -
- ۱۷- تذکرہ بے جگر : (قلمی) ص ۲۱ ، الڈیا آفس لائبریری لندن -
- ۱۸- انتخابِ حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جوہوری ، بھیلی شہر جونپور ۱۹۷۷ء -
- ۱۹- دیوان زادہ : مقدمہ ”مرتب“ ، ص ۱۸ -
- ۲۰- دیوان زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ص ۲۰۶ -
- ۲۱- ایضاً : ص ۳۹ -
- ۲۲- سرگزشتِ حاتم : ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ء -
- ۲۳- دیوان زادہ : (مطبوعہ) ، مقدمہ ، ص ۱۹ -
- ۲۴- دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ، ص ۱۹ -
- ۲۵- تحقیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۴ - ۱۱۴ ، مکتبہ ”ادبستان سرینگر“ ۱۹۷۳ء -
- ۲۶- گلشنِ ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حواشی ص ۵۲ ، علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۷ء -
- ۲۷- اے کیٹالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : ص ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۳ء -
- ۲۸- دیوان زادہ : (مطبوعہ) ”دیباچہ“ حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ء -
- ۲۹- عقدِ ثریا : ص ۲۳ - ۳۰ - تذکرہ ہندی : ص ۸۱ -
- ۳۱- آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہاردم ، شیخ مبارک علی لاہور -
- ۳۲- سرگزشتِ حاتم : ص ۱۰۰ -
- ۳۳- اردوئے معلیٰ علی گڑھ : شمارہ بابت نومبر ۱۹۰۹ء -
- ۳۴- شاہ حاتم کا فارسی دیوان : مختار الدین احمد آرزو ، معاصر شمارہ ۲ ، ص ۳۷ - ۳۹ ، ہشت ، بہار -
- ۳۵- علی گڑھ میگزین : (۶۰ - ۱۹۵۹ ، ۶۱ - ۱۹۶۰ء) میں مختار الدین احمد آرزو کا مضمون ”شاہ حاتم کا فارسی دیوان“ ص ۱۳۵ - ۱۵۴ - اسی مضمون سے ہم نے انتخابِ کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے -
- ۳۶- تین تذکرے : مرتبہ مختار احمد فاروقی ، ص ۸۰ ، مکتبہ ”برہان“ دہلی ۱۹۶۸ء -

- ۳۷- تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شاہ
۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
۳۸- تذکرہ ریختہ گویان : فتح علی گردیزی ، ص ۴۹ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
۳۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۳۴ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۸ ع -
۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -
۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -
۴۲- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۱ ، ہندوستان پریس
رامپور ، ۱۹۴۳ ع -
۴۳- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
۴۵- میر کے حالات زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ،
ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
۴۶- عقدِ ثریا : مصحفی ، ص ۲۴ -
۴۷- در ہجو ناہل : ص ۱۳۴ ، کلیات میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۴۲۸ "۱۱۲۹ تا ۱۱۶۹ کہ چہل سال باشد -"
ص ۴۲۸ "تقریر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد -"
ص ۴۳۱ "در آخر ہائے روز مدام بہ تکیہ شاہ تسلیم کہ بر شاہراہ راج گھاٹ
زیر دیوار قلعہ ، پارک واقع است تشریف شریف ارزانی می داشت -"
ص ۴۳۲ "در یک ہزار یک صد و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت
کرده - تقریر تاریخ چنیں یافتہ -"
ص ۴۳۲ "عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان
آباد ودیعت حیات سپردہ - خدایش پیامرزاہ -"
ص ۴۳۲ "یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شاق علی الاطلاق
واصل گشتہ -"
ص ۴۳۲ "سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ -"

- ص ۴۳۲ "پیشتر ازین در تذکرہ فارسی (عقدِ ثریا) احوال او مع تاریخ رحلتش
صورت تحریر یافتہ -"
ص ۴۳۳ "حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را
طی کردہ -"
ص ۴۴۴ "در شعر فارسی پرور میرزا صائب است -"
ص ۴۴۴ "در فارسی ہم دیوان مختصری بقدر چہار جز بطور متاخرین بیاض
فرمودہ -"
ص ۴۴۴ "در چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور صائب داشت -"
ص ۴۴۶ "دیوان این بزرگوار نزد فقیر بود - نسخہ مفرح الضعک ،
معتدل من طب الظرافت - جو چنگا بھلا کھائے سو بیار ہو جائے -
این نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود ، ازین جہت بانتخاب
در آورد -"
ص ۴۴۶ "ہر رطب و یابس کہ زبان ابن بے زبان برآمدہ داخل دیوان قدیم
نمودہ -"
ص ۴۵۱ "از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر بود -"
ص ۴۵۱ "اشعار اکثر بر زبان مردمان است -"
ص ۴۵۱ "اشعار حالیہ اورا پیشتر مطربان ہند بمحفل حال و قال می سرایند و
درویشان صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند -"
ص ۴۵۱ "پیشتر اوستادان شاگرد او بودند -"
ص ۴۵۲ "دریافتہ نمی شود کہ این رگ کہن بسپہ شاعری است کہ
ہمچو من دیگرے نیست یا وضع او ہمین است - خوب است مارا
باینچاہہ کار -"

میر و سودا کا دور ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں اٹھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ سارا برعظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظام کشش سے بندھا ہوا تھا، قوت کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے چانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۳۹ع) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگ ہلاسی (۱۷۵۷ع) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عملداری قائم ہو گئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد آں کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر صفدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل کھنڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۶۹ع میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیر نگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و کواچ کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومت دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے برعظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر برعظیم کا نظام معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے برعظیم کو اپنی لپیٹ میں لے کر صدیوں پرانے جیسے جیسے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر بے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، ہسپائیت اور

فصل پنجم رد عمل کی تحریک کی توسیع

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی۔ نادر شاہی کے بعد، عالم بدستی میں، جب ہمد شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے بلاؤں کا نزول ہو رہا ہے۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہو گئی اور ”رد عمل کی تحریک“ مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی۔ اس پس منظر میں، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ ۱۹۵۲ء/۴۰-۱۹۶۰ع میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی پہنچے۔ اس وقت میر درد کی عمر انیس سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے۔ رد عمل کی تحریک میر، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے سروں کو ابھارتی ہے جنہیں میر، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لہ، ہسپائیت، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سراپت کیے ہوئے ہے۔ مضطرب، منتشر اور نڈھال معاشرے کی روح زخموں سے چور تھی۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)

موت اک مالبدگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا۔ تصوف اس دور کی بھٹکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی۔ جیسے منگولوں کی بلغار کے دور انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آکھپی اور عرفان ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفہ حیات نہیں

تھا بلکہ با معنی و با مقصد طور پر زندہ رہنے کا لیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتی، دہر، فنا، تسلیم و رضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنہیں میر اور درد نے اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی۔ میر، درد اور سودا میں نہ صرف تخلیقی توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے۔ مٹی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب ہمد تھی میر کی تخلیقی روح میں اس طرح سا گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا پہاڑ جیسا المیہ ان کی شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی لہض ان کی آواز کے ساتھ دھڑکنے لگی تھی:

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت

کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھونڈے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارسس) کر کے اس پر فتح بھی حاصل کر لی۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کر کے نہ صرف الہیں ایک مثبت صورت دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند کر بھی کر دیتی ہے۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ ان کی لشریت ہمارے اندر حیات و کائنات کے نئے رشتوں کا شعور پیدا کر کے ہمیں بیدار کر دیتی ہے۔ میر نے غم و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انہیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا۔ میر کی شاعری ہمیں، اقبال کی طرح، رجائیت کا براہ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بحیثیت مجموعی اس کا اثر مثبت ہے۔ میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے لی جاتی تھی۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا۔ انہی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری میر کا معجزہ ہے جس کے دائرہ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زور بیان سے اردو شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان ملتا ہے۔ میر کے ہاں اندر کی دلایا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ قائم ہے۔ میر دروں میں ہیں جبکہ سودا بیرون میں ہیں۔ بیرون میں شاعر

السان و کائنات سے اپنا رشتہ ”انا“ کو الگ کر کے قائم کرتا ہے۔ اس میں دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطہ نظر پر نظر ثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی۔ انہوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت، مضامین اور علامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے۔ سودا نے اپنی بیرونی یعنی اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شکستگی، نشاط، کیفیت، طنز کی کٹ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کر دی۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصناف سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چربہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبول عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیروی فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کر کے اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے راستے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینی معنی مری عالم میں بھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ درد کے لیے شاعری ان معارف تازہ کا اظہار ہے جو قلب شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر، سنتے والے کے دل میں گھر کر لے۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و ہجو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے بھول کھلانے کہ گزائر شاعری میں اب تک کم باب تھے :

بھولے گا اس زمیں میں بھی گلزار معرفت

یاب میں زمین شعر میں یہ تخم بو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انہی کیفیات کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتدال کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے درد کے ہاں، میر کے برخلاف، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربات کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربات کا انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں، صداقت اظہار کی اس قوت کے ساتھ، نہیں ملے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بنت کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں ہمیں تفکر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر مجنون عاشق ہیں، درد باہوش عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشق زار کا نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔ میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ، تفتن طبع کے طور پر، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتدال پیدا ہو گیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے کہا :

سخن کو ریختہ کے پوچھیے تھا کوئی سودا
پسند خاطر دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

میر نے کہا :

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میری ریختہ کو دیا خلعت قبول
ورنہ یہ پیشور اہل ہنر کیسا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا
شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و
حائم تک اس عبارت کی تعمیر ہوئی رہی تھی وہ عبارت اس دور میں بن کر تیار
ہو گئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عبارت نہ
بنائی جاسکی۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کئے، اس کو سنبھالا، اسے خوبصورت
بنایا لیکن بنیادی طور پر عبارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی۔

اس دور میں ساری فارسی اصنافِ سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت
بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی۔ سودا نے قصیدہ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی
صورت دی کہ یہ اصنافِ اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں۔ قصیدے اور ہجو
کے فن میں آج بھی ان کا کوئی مد مقابل نہیں ہے۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابل
ذکر ہیں۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنا کر
اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سمونا کہ وہ ان کی اپنی بن جائے۔ سودا نے فارسی
کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور
پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے
ہم پلہ ہو گئے۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ، استعمال
ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں۔ قصیدہ محبوب سے
باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کا
بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوتِ تخیل
ان سب عناصر کو ایک ایسے طلسم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل
ذہن کو ایک کرشمہ سا نظر آنے لگتا ہے۔ قصیدے کا ہر شکوہ رنگِ حسن سے
زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے
کہ قصیدہ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو۔ خالص جاتیاتی
نقطہ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity)
کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام ایک شاعری نے کیا۔ قصیدہ صنف
سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح
طرح سے متاثر کیا ہے۔ مثنوی پر، مرثیے پر، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں۔ اقبال کی نظم ”مسجد قرطبہ“ کے حسن و جمال پر
قصیدے کا گہرا اثر ہے۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے
کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی آٹھ سے بار بار ٹکراتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں
اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکھ رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا
ہے۔ میر کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے
مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو بدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیہوں میں وہ
جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر تشبیہ میں بھی
فلک کے جور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے
ہیں۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا۔ ”شکار نامہ“ میں آصف الدولہ کی مدح
کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

مناع ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے، گھر چلو
جی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دے دے سے شاعر نظر آتے ہیں۔ قائم کے
کلیات میں ۳ قصیدے ملتے ہیں۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ پڑھیے تو وہ
بھی اترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات
موجود ہیں لیکن ان میں وہ اختلافانہ قوت نہیں ہے جو پڑھنے والے کو مسحور کر
لے۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مشق سے روانی آ گئی ہے۔
ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا۔
میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا
مزاج چھایا ہوا ہے۔ میر حسن کی تشبیہوں میں قصیدہ مثنوی کے سانچے میں ڈھلتا
ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں وہ قصیدہ بن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔
جی صورت جعفر علی حسرت کے آٹھوں قصائد میں نظر آتی ہے۔ احسن الدین خاں
بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے۔ اس دور میں بہت سے اور
شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو
نہیں پہنچتا۔ قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچی ہے۔
سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابلِ ذکر ہیں۔ درد نے اس صنف کو
باتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کر کے اسے ایک
دلچسپ صنف بنا دیا۔ ان کی مثنویوں میں مجنون عاشق کا مزاج شامل ہے۔ انھوں
نے اس صنفِ سخن کو مقبول بنانے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام
کیا ہے۔ میر شاہی ہند میں پہلے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انھوں نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ، ۱۳ واقعاتی، ۷ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور فضا کی اہمیت ہے۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Study) کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ، وزیر یا شہزادے شہزادیات نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سپردگی بھی۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے، ہریاں یا دیوانہ کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان اپنے نبھاور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ یہ ذہن غزل میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ میر کی غزلوں میں چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے۔ ”معلہ شوق“ کا ہنس رام اور اس کی بیوی، ”دریائے عشق“ کا لالہ رخسار جوانہ رعنا اور لڑکی، ”مور لاسہ“ کی مورتی اور رانی، ”حکایت عشق“ کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجاز عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ، ۲ توصیفی، ایک ناصحابہ اور تین طویل ہیں۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصہ“ لٹ مسمی بہ حیرت افزا“ اور ”قصہ“ شاہ لدھا مسمی بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا سے، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج، اس کا تصور عشق اور انداز فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارہویں مثنوی لکھ کر زندہ جاوید ہو گئے۔ یہ مثنوی، جسے ہم ”سحرالبیان“ کے نام سے جانتے ہیں، اردو مثنویوں کی سرچا ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں۔ اسی لیے اس ادب ہارسے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسب ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گوندا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے۔ اس میں حسین مرقعے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدرتی مناظر بھی۔ بزم نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں مانند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعل راہ بن جاتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ع اور ۱۷۸۵ع) کے درمیان لکھی گئی۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقیہ تجربے کو پوری بے باکی، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے۔ یہ مثنوی ایک کیمس ہسٹری ہے جسے بیان کرتے میر اثر نے اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے۔ اس مثنوی کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک باب کھولتا ہے۔ اس مثنوی میں بے رہی اور

ہے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے، جو سلاست و روانی ہے، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی۔ میر اثر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور کمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق ایک ایسے جذبہ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے۔ میر کا عاشق مرکزِ محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن جہاں ان کے مرشد میر درد، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشقِ اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ مثنوی المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو، جس کی تخلیق توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیق زبان بن گئی ہے۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے۔ ”سحر البیان“ کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی نامہ“ بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ”سحر البیان“ کے جواب میں ۱۲۰۰ء اور ۱۲۰۲ء (۱۷۸۵ء اور ۱۷۸۷ء) کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ہے۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ”سحر البیان“ کے کرداروں میں نظر نہیں آتا۔ ”طوطی نامہ“ میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر کمزور کر دیا ہے۔ کمالِ اختصار و توازن، جو سحر البیان کی بنیادی خوبی ہے، طوطی نامہ میں نہیں ملتا۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ”گزارِ نسیم“ ذہن میں آتی ہے۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی کی طرح ”ہجو“ بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جتنی ہجویں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت، سماجی تنقید، حقیقت نگاری، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاقی شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف الدوز ہوتا تھا۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی۔ سودا کا ہجو، قصیدہ ”تضحیکِ روزگار“ ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے۔ میر ضاحک کی آلے اور طرز میں جعفر زلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زلی میں تھا، اسی لیے ضاحک کی ہجویں مسخر اور ہنکڑ بن سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ میر کے ہاں ہجو، نظمیں کی تعداد ۱۸ ہے، جن میں ”غصہ در ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ بُر اثر ہیں جن میں انہوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً وہ ہجویں جو انہوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجویات پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ ان کی ہجو و سدا میں، سودا کی طرح، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیمہ بن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجویوں میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجویں لکھی ہیں۔ میر ضاحک، بقا، اللہ بقا، ہد امان نثار، قائم چاند پوری، میر حسن، جعفر علی حسرت، فدوی لاہوری اور ندرت کشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم و حسرت یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ ”در ہجو شدتِ سرما“، جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے فنی اثر کو دو چند کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں شاعر سارے عالم کو شریک کر لیتا ہے۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو بعد میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصطفیٰ، جرأت اور انشا وغیرہ شامل ہیں۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میر کے غم زدہ مزاج، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ صرف تین مرثیے مسمدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، علی اصغر کی پیاس، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیہ گو مرثیے میں شامل کر دیا۔ یہ تشبیہ آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرف عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے۔ اس دور میں غزل، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گوہوں کے لیے راستہ صاف کر دیا، جس پر چل کر انیس و دہرے نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسمدس) ملتا ہے۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی۔ رباعی، قطعہ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاص رجحان ملتا ہے۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۳۵ قطعات اور بھی ہیں۔ قطعہ بند غزلیں دراصل بغیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ قطعے، رباعی کی طرح، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص بحر میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انہیں قطعے کا نام دیا گیا ہے۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے۔ رباعی میں اخلاق، صوفیانہ، ہجویہ، عبرت و بے ثباتی، دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اظہار کیا ہے۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوان رباعیات بھی ترتیب دیے۔ میر حسن نے دیوان رباعیات کے علاوہ ”در تعریف اہل حرفہ و پسران اہل حرفہ“ کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں۔ ”ابتدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتا تھا جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا“۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج بھر بھی باقی رہا۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں۔ جی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے۔ ”فصل در شہر آشوب“ میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں۔ حسرت نے اپنے دیوان رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید، در مناجات، در لعت، در ذکر عشق، در ذکر معشوق، در ذکر دیوان خود، در ذکر مرشد وغیرہ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ ”فصل در ذکر سراپائے معشوق، فصل در عیوب معشوق، فصل در صنائع بدائع، فصل در شہر آشوب، فصل در ہجویات“ اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے۔ ”فصل در صنائع بدائع“ میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

کو طرح طرح سے استعمال کر کے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کر دی۔

اٹھارویں صدی کے ’ہر آشوب دور میں کئی ’شہر آشوب‘ بھی لکھے گئے۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی، سیاسی، معاشی و معاشرتی ابتری، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجو، طنز، انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی قارئین اور عبرت کا پیدا ہو۔ شہر آشوب قصیدے، مثنوی، مخمس، مسمدس، رباعی، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی ۲۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ’صفت الاصفان‘ کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا۔ شاہجہانی دور میں بہشتی نامی ایک شاعر نے ’’آشوب نامہ ہندوستان‘‘ کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۵۱۰۶۷ اور ۵۱۰۶۸ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی، مجلسی اختلال، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے ۳۔ میر جعفر زلی، جد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کر کے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں۔ قاضی، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں۔ رزائلوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں۔ مستغری مصاحب بن گئے ہیں اور کنجی کی وجہ سے بھڑوں کا وقار قائم ہو گیا ہے۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بننے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے۔ قاضی کی مسجد میں گدے بندھے ہوئے ہیں اور ذکر صلوة اور اذان کے بجائے گدے رینگتے ہیں۔ سوداگری تباہ حال ہے۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے، رحمہم لیکن میں نطفہ خان کی خبر سن کر قطعہ تاریخ ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال بخود و قلیہ و نان انہیں مل سکے۔ ہائیں صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری کول بھی نہیں رہی۔ مفسد قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں۔ دانا امیر خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے۔ پیادے نائی سے سر منڈائے ڈرتے ہیں۔ بھوک سے خادمان محل اور درباریوں کے منہ، بوڑھی ہتھنی کے گل کی طرح پچک کر رہ گئے ہیں۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چپٹا بنتا ہے یا گول۔ کنویں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں پڑی ہیں۔ ٹیپ زادیاں برقع پہنے گلاب کے بھول سا چہرہ گود میں لیے ہر آئے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بجائے بھیک مانگ رہی ہیں۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلاقانہ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں۔ میر نے بھی ’’مخمس در حال لشکر‘‘ میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں معرکہ سکر تال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خان پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی مچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے۔ قائم نے، ۳۵ ہندوں کے اس مخمس میں، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا، خبیث، لچا اور ظلم شیطان تک کہا ہے۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ’’مخمس در احوال شاہ جہاں آباد‘‘ میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں امف الدولہ کے فوراً بعد کے حالات اودھ کو موضوع سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے۔ اب نواب کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم بجتی ہے۔ محل سراؤں میں گوروں کا پیرہ ہے اور اب شاہ وزیر کے بجائے فرنگی مختار ہو گئے ہیں، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان، طرز ادا کے فرق کے باوجود، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نیک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا۔ جیسے عبرت، نصیحت اور قنا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو بہا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں غرق معاشرے کا کیتھارسس کر رہے تھے۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم، سودا، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حساس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر پڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصطفیٰ، جرأت، راسخ اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی پڑا ہے۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں۔

اس دور میں ”واسوخت“ نے بھی مقبولیت حاصل کی۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی کٹی سناتا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں برتا ہے۔ لیکن یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے۔ خان آرزو نے اپنی لغت ”پراغ ہدایت“ میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوخت کے معنی ”اعراض و روگردالیدن“ دیے ہیں۔ نجم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ”واسوخت بیزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے بیزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھوڑ، کہ اس کو جلی کٹی کہتے ہیں، لکھیں۔“ ۵ غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کر کے جذباتِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو مدحیہ قصیدے سے۔ واسوخت میں اظہارِ عشق کے بجائے محبوب سے بیزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے۔ مظہر جانجانیان کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۳۶/۸۱۳۳ع) نے ”جوش و خروش“ کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ”سوز و گداز“ کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹/۲۷ - ۱۲۶۶ع کی تصنیف ہے اور اس میں بھی ہیئت و موضوع وہی ہے جو آبرو، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے۔ دیوانِ تابان کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسدس کی ہیئت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسدس کی ہیئت میں ہے۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے۔ آبرو، حاتم، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں۔ ایک غمخس جس کا عنوان ”در شکوہ و شکایت“ ہے اور دوسرے کا عنوان ”وا سوز“ ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا۔ ہر شاعر

ترکیب بند یا سلسل و مشن میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر سلسل، ترکیب بند لکھ دیتا تھا۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ”جوش و خروش“۔ حاتم نے ”سوز و گداز“ اور حسرت نے ”در شکوہ و شکایت“ رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے سلسل لکھا ہے۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے واسوخت کو ”را سوز“ کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ واسوز، واسوخت ہو گیا۔ اس دور میں محبوب امرت تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا پرچائی و بے وفا ہوا ایک عام بات تھی۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا۔

”عشق“ اس دور کا بنیادی رویہ ہے۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشق حقیقی کا نام دیتا ہے، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انہی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے۔ جام و بے، ساق و بے خانہ، رند خراباتی، پیر مغان، بت و بت خانہ، دیر و حرم، مسجد و کلیسا، تیغ و سنان، گل و بلبل، بہار و خزان، عدو و رقیب، شمع و پروانہ، شاہ و گدا، زلف و گیسو، غمزہ و ادا، تسبیح و زنا، زاہد و کافر، قاتل و صیاد، رہزن و راہبا، کشتی، سفینہ، بحر، موج و حباب، لاشخدا و گرداب، ساز و رقص، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے، اسی لیے جوہر، فلک، صیاد و قفس، ناصح و محتسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں۔ یہ ساری علامات ”عشق“ کی تابع ہیں اور ساری بات، سارے تجربات الہی کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے۔ قرآن کے مطابق اللہ ودود (عاشق، چاہنے والا) ہے۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

عشق زندگی کا آہنگ اور نظام عالم کا لاظم ہے :

کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق
حق شناسوں کا، ہاں خدا ہے عشق
میر کے نزدیک عشق ہی خالق، خلق اور باعث ایجادِ خلق ہے جس پر انہوں نے اپنی مثنویوں ”شعلہ شوق“، ”دریائے عشق“ اور ”معاملات عشق“ کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے۔ دل بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات کو ترک کر کے ایک اعلیٰ مقصد پر ماری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :
سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انقلابی نقطہ نظر ہے۔ میر کے نزدیک عشق کا بھی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح بھونک سکتا تھا۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو، جو مجاہدانہ تصور ہے، اپنے تصور عشق میں شامل کر کے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کر کے ایک نیا تسلسل پیدا کیا۔ میر کی مثنویوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے، اور وصلِ محبوب کے لیے، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ میر نے اس تصور عشق کو، اپنی شاعری کے ذریعے، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے۔ عشق ہی ساری انسانی علتوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے۔ میر درد کے ہاں عشق مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشق مجازی اسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو ہمیں مولانا روم کے ہاں ملتا ہے اور یہی وہ تصور ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات، ساری کائنات عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ”میرا دل ہر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح تورات اور کتاب القرآن، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جدھر اس کا کارواں مجھے لے جائے کیونکہ یہی میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان“ تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو الہی الحق تک لے جاتا ہے۔ میر کی ”کشمکش کا ماحصل بھی یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں۔“ اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور میں، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ، انسانی عشق کی عام سطح بھی بہت واضح ہے۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے۔ ہجر کی لے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ پھرتا ہے۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں، ساتھ سفر کرتے ہیں، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ سنا دیکھتے ہیں اور ہونٹوں میں کھانا کھاتے ہیں۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے بجائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب ہے۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا۔ اردو غزل کا انداز خود کلامی الہی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی ”سحر البیان“ میں بے نظیر ”کل کے گھوڑے“ پر سیر کرتا جب بدر ستیر کے خالہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے۔ میر کی مثنوی ”معاملات عشق“ میں یا میر اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملنے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

پابندیوں نے وہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے۔

امرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت ابھی پردے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے سرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا۔ ایک بار نواب شجاع الدولہ نے نالگوں کے سردار راجہ ہمت بہادر کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری ٹنکے پاؤں ٹنکے سر احتجاج کرنے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے۔ فتح روہیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خاں کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جاں بر نہ ہو سکا۔ شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی۔ یہی صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی۔ مرزا علی لطف نے تاباں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگاہ پر اس کے لاکھ جان سے دیہ و دل نذر کرتے تھے اور ہرے کے ہرے عاشقانِ جانباز کے یاد میں اس لبِ جان بخش مسیحا دم کے مرتے تھے۔“ ۱۰۰۰ ہندو باقر حزیں کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکش عشق میں جان دے دی۔ ۱۱۰ یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آتی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے، جنگ جو ہے، کافر ہے، سنگ دل ہے (نغان)
اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

بیچھے اس کے جو لگا اتنا بھرے ہے حسرت
ساتھ آیا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا

(حسرت عظیم آبادی)

ہر گز میرا وحشی نہ ہو رام کسی کا
وہ صبح کو ہے یار مرا، شام کسی کا
نہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر

(نغان)

یار! رہو تو یہاں ہی رہو وہی تو وہیں (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھیے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتہ و قاتل و آشوبِ جہاں یعنی تم
ظالم و عشوہ گر و آفتِ جہاں یعنی تم
خستہ و زار و دل افکار و حزین یعنی ہم
کل رخ و سیم تبت و غنچہ دہاں یعنی تم
خوار و آوارہ و بے چارہ غمیں یعنی ہم
شوخی و طنشاز و ستم کار زمناں یعنی تم

غرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی، جہانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا۔

اٹھارویں صدی اردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطہ عروج ہے۔ اردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے۔ اس دور زوال میں وہ بند، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا، ٹوٹ گیا۔ اس بند کے ٹوٹنے ہی سوکھی، پیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا۔ اسی کے ساتھ وہ دبی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانٹے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف ”طریقہ خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی، اطالوی زبان میں لکھی۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی ”نواب و خیال“ لکھی تو ان کی بات دیکھنے ہی دیکھتے پر طبع میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اردو) میں لکھی گئی تھی۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبانت

دوسرے جب کہ ہو بہ شوخی بیان

بسکہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام

جن کو نے نظم سے، نے نثر سے کام

فارسی کے مستند اقتدار سے ہٹتے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گوئیوں کو حاصل تھی۔ میر اپنی اردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خان اور راجہ ناگہل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ سودا بھی مہربان خان رند، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے۔ میر سوز بھی مہربان خان رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد، مرشد آباد، دکن، روہیل کھنڈ، اودھ، کرناٹک وغیرہ میں اردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے۔ نواب و امراء کے ہاں صیغہ شاعری الگ قائم تھا۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیغہ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے۔“ ۱۲ جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اب تک پیشہ شاعری ذریعہ معاش رہی ہے۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے۔“ ۱۳ شیخ ولی اللہ صاحب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں۔“ ۱۴ اس طرح اس دور میں اردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعہ معاش بن گئی تھی۔ عوام، جو اب تک لطف شاعری سے محروم تھے، اردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے۔ نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا چرچا عام ہو گیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھیے تو شاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے۔ محمد تقی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرھویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا۔ ۱۵ مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا۔ ۱۶ ”دستور الفصاحت“ سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی، مولوی صاحب اللہ اور سید مہر اللہ خان غیور کے ہاں ہفت روزہ کے مشاعرے ہوتے تھے۔ ۱۷ نواب محمد یار خان بہادر، مرزا میٹھو، فرزند نواب شجاع الدولہ کے ہاں ہر روز مشاعرہ قائم تھی۔ ۱۸ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے۔ ۱۹

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سیاسی زوال نہیں بلکہ قیدِ فارسی سے رہائی تھی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”راجا سے لرجا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا۔ مرد عورت، عامی و عالم، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا تھا۔ سلاطین، عال، امراء و علماء، سپاہ و اہل دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔“ ۱۹۰۰ جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زار، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ بادہ و ساغر، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں۔ گزارِ خلیل، لعنِ داؤدی، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب، جم و کے، خسرو و شیریں، لیلیٰ و مجنوں، کرشن اور رادھا، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا مزاج ”ملائیت اور تنگ نظری کا دشمن ہے۔ اسی لیے اس دور کے شعرا نے زاہد، ناصح، شیخ، واعظ و محاسب پر جس بے دردی سے چوٹیں کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے۔ مثلاً:

عکاسے کو اتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا (سودا)
کیا جائیں شیخ کعبہ گیا یا نہ سوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ بیتانہ لیے گیا (سودا)
مفت آبروئے زاہدِ علامہ لیے گیا (میر)
اک مہجہ اُتار کے عامہ لیے گیا
شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان
جس ہم شبِ احتلام ہوتا ہے (میر)

جن کے سبب سے دیر کو تو نے کیا خراب
اے شیخ ان بتوں نے سرے دل میں گھر کیا (درد)
زاہدا شرکِ خفی کی بھی خبر تک لینا
ساتھ پر دالہ تسبیح کے زنتار بھی ہے (درد)
نہ کیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی سی لیں
سریں جو چہرِ وضو داب داب رکھتے ہیں (قائم)

جس مصلحتی پہ چھڑکیے نہ شراب
اپنے آئین میں وہ پاک نہیں (قائم)

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار، خود پر ہنسنے اور طنز کرنے کا حوصلہ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان، خوشی و غم، دکھ سکھ، بلندی و ہستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے۔ اس دور کی شاعری حقیقت کی تلاش میں، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز، علامات اور انداز بیان کی عمومیت میں ”جھپی ہوئی، اشاروں اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے۔ اس دور کی شاعری میں ”شکست“ کا لفظ بار بار ملتا ہے۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شیشہ یا شکستِ پا کی صورت میں۔ اسی طرح فریاد، ظلم، قتل، بیمار، درد، وحشت و نفس، عید، صیاد، آشیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس دور میں یہ الفاظ بکڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے:

ایک باری تو کیا قتل اک عالم ظالم
 بھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی
 دھوپ میں جلتی ہیں غربت و وطن کی لاشیں
 تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا
 گئے قیدی ہو ہم آواز جب صیاد آ لوٹا
 یہ دیراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا
 نقش بیٹھے ہے کہاں خواہش آزادی کا
 رنگ ہے نام رہائی تری صیادی کا
 ہم گرفتار حال ہیں اپنے
 طائر پر بریدہ کے مانند
 رہی نہ بخشی عالم میں دور غمی ہے
 ہزار حیف کینوں کا چرخ حاسی ہے
 (میر)

عشق، علامات کے ہیں وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و
 تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا۔ اردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا
 کہ قاری و شاعر کے درمیان برابر راست اور گہرا رشتہ قائم تھا۔ وہ لوگ جو
 اردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں جور و ستم، غم و اندوہ اور
 گل و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے، انہیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات
 کی روایت کے حوالے سے دیکھیں۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے
 سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی۔ پھر غزل کا تو
 مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آنچل میں چھپا لیتی ہے۔ ستر دلبران
 کو حدیث دیگران ہیں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں
 کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ پہلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی، اس دور میں بھی
 اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے۔ اس دور میں شہال
 سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا۔ میر و سودا اور دوسرے
 معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ جب غزل کے
 مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے
 دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند
 شعر دیکھیے :

دین و آئین فرنگی سب کہیں ہیں اختیار

پھر عبت کیوں رسم خوگ و سے کہ باقی رہے

(شاہ تراب)

غلبہ قوم نصارا بسکہ دستا ہر طرف
 کر ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان
 حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گہیر
 کیا تیری زلف میں بھی ہے قید فرنگ شوخ (جعفر علی حسرت)
 قید فرنگ زلف نہ کالر کو ہو نصیب
 جو واہ پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)
 ہمارا حال ٹیٹ اب تو لنگ ہے صیاد
 قفس ہے یا کہ یہ قید فرنگ ہے صیاد (حسرت عظیم آبادی)
 نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
 سچ ہے قید فرنگ کے مانند (شاہ مہدی بیدار)

فرنگ و قید فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے۔ وہ محبوب جو ستم گر،
 چٹا جو اور قاتل و ظالم ہے۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے
 تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیے بغیر اردو غزل سے
 پورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات
 و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے
 جذبات و واردات، فکر و خیال کے سارے پہلو، اپنا درد و کرب، اپنے غم و الم
 اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی
 سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ
 اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے اکتساب فیض کر سکتا ہے۔ فارسی
 اثرات کا یہ آخری مفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک کم و بیش اپنی منزل
 کو پہنچ گیا۔ اس دور کی اردو غزل، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے
 باوجود، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح
 اسی طرح آج تک چھپ رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول
 رہی ہے۔

اس دور کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف
 فنی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بندشوں کی چستی، محاوروں کا بر محل اور عام
 زبان کا ادبی سطح پر استعمال، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحت تلفظ کے
 ساتھ برتنے، صنائع بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور پور اور قافیہ و ردیف
 کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا۔ اس دور کی

تنقیدی زبان میں ”مہمل“ کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اس دور میں ندرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضنون شعر میں آئے وہ ندرت بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے۔ ”نکات الشعرا“ میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے۔ سودا نے ”عبرت الغافلین“ میں مہمل کا لفظ انہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ”مخزن نکات“ میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصول نقد تھے۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی نقطہ نظر سے کی جاتی تھی۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر فشر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوں میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ”بیاض“ اور ”تذکرے“ میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں۔ تذکرے عام طور پر حروف تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں۔ بیاض میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ (۱۱۶۳/۱۷۵۲ع) میں، جو شمال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخاب کلام درج کیا ہے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے ”رختہ گویاں“ (۱۱۶۶/۱۷۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”مخزن نکات“ (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۵ع) میں شاعروں کو تین طبقوں — متقدمین، متوسطین اور متاخرین — میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروف تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا۔ قائم چاند پوری کی یہی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی ”آب حیات“ اور ”آب حیات سے شعر الہند“ اور ”گل رعنا“ تک اور گل رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے شعرائے اردو (۱۱۹۲/۱۷۷۸ع) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کیے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے ”چمنستان شعرا“ (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۷۶۱ع) کو ابجدی اصول سے ترتیب دیا۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔ علمی و ادبی تصانیف میں اردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ خات حمید اور انک آبادی کا تذکرہ ”گلشن گفتار“ (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع)، مرزا افضل بیگ خان قاضی کا تذکرہ ”تحفة الشعرا“ (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں۔ اسد علی خان سہنا اور انک آبادی کا تذکرہ ”گل عجائب“ (۱۱۹۸/۱۷۸۰ع)، امر اللہ آبادی کا تذکرہ ”مسرت افزا“ (۱۱۹۳/۱۷۷۹ع)، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ ”گلشن سخن“ (۱۱۹۸/۱۷۸۰ع)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ ”یادگار دوستان“ (۱۱۹۱/۱۷۷۷ع)، عشقی عظیم آبادی کا ”تذکرہ عشقی“ (۱۱۹۷/۱۷۸۳ع)، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (۱۱۹۸/۸۳ - ۱۷۸۳ع)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقات سخن (۱۲۱۲/۹۸ - ۱۷۹۷ع)، مصطفیٰ کا تذکرہ ہندی (۱۲۰۹/۹۵ - ۱۷۹۴ع)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقات الشعرا (۱۱۸۹/۱۷۷۵ع) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے۔ ان تذکروں سے ذوقِ ادب کے عام ہونے میں مدد ملی۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں بھی فرق ہے کہ قدیم ادب لاپختہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کر کے اسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پاٹ دار ہو کر سارے

۱۔ ”یادگار دوستان روزگار“ سے ۱۱۹۱ ہرآمد ہوتے ہیں۔

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو پیچھے چھوڑ کر اگلی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زلی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کی زبان کا آبرو (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع) کی زبان سے، آبرو کی زبان کا یقین (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی، اتنے کم عرصے میں، زبان میں آ سکتی ہے۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ میر اثر کا دیوان اور مثنوی خواب و خیال، دولوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انہوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحت تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ مثلاً میر لفظ ”تلاشی“ کو عام زبان کی پیروی میں، ”متلاشی“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے ”متلاشی“ ہی استعمال ہوا ہے:

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

ع نے فکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے۔ ہجوئیات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس دور کے بڑے اور قابل ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ، چون کہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے:

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ کر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول ہو گئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور عاوردہ مستند ہو گیا۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہار بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات، لاسخے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا، رنگ سے رنگنا، تراش سے تراشنا، لالچ سے لہجانا۔ سابقہ بد سے بد اسلوب، بد اصل، بد وضع۔ اسی طرح بے نہایت، بے اختیار، درد آلود، خون آلود، حیرت انگیز، پتنگ باز، ہٹے باز وغیرہ ملتے ہیں۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔

(۳) اس دور میں ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ع کوئی ان ’طوروں‘ سے گزرے ہے قرے غم میں مری (میر)

ع کسی کی ’زلنوں‘ کے تصور میں ہوں یارو روز و شب (سودا)

ع وہی آفت دل ’عاشقان‘ کسو وقت ہم سے بھی یار تھا (میر)

ع ’شکلیں‘ کیا کیا ’کیاں‘ ہیں جن نے خاک (میر)

ع روتے ’گزرتیاں‘ ہیں راتیں ’ساریاں‘ (میر)

ع جب ’گالیں‘ نت کی کھائیں گے ہم (قائم)

ع گریباں کی تو قائم مدتوں ’دھچیں‘ اڑائی ہیں (قائم)

ع ہزار ’خوبیہیں‘ ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم

(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے ’گستاخیں‘ ہم ہی سے ادب ہے

(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واضح عطف کا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)
 ع ہو چھو ہے بھول و بھول کی خبر اب تو عندلیب (سودا)
 اسی طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (میر)
 اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی - کرخت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی - لاگا کی جگہ لگا ، لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے - اس سارے دور میں لفظوں کو لڑمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے -
 آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنہوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا - اگلے باب میں ہم سب سے پہلے محمد تقی میر کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

- ۱- نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۰ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ ع -
- ۲- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۱۳ ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۳- ایضاً -
- ۴- چراغِ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۹۶۹ -
- ۵- بحر الفصاحت : نجم الغنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ ع -
- ۶- ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، جلد اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۳ ع -
- ۷- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ ع -
- ۸- ماہی "صحیفہ" لاہور شماره ۷۶ ، ص ۳۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ ع -

- ۹- تاریخِ اودہ : حکیم محمد نجم الغنی خان (جلد دوم) ، ص ۲۶۳ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ ع -
- ۱۰- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۱۱- تذکرۃ رخنہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۳۶ ، المجننِ ترقیِ اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۷۴ ، ۲۳۱ ، المجننِ ترقیِ اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۵- لکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۴ ، ۸۳ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۱۶- گلشنِ ہند : ص ۸۹ -
- ۱۷- دستور الفصاحت : ص ۳۳ (مقدمہ مرتب) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۸- مجموعہ "نغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ ۷ و ۸ - پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ ع -
- ۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ ۷ و ۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۴۹۱ - "دو سرکار نواب وزیر مرحوم بصیفہ" شاعری عزو امتیاز داشت -
- ص ۴۹۱ - "تا این مدت معاش بہ پیشہ" شاعری بسر بردہ - آخر آخر چندے در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت -
- ص ۴۹۱ - "از چند سال بصیفہ" شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ جہادر امتیاز تمام داشت -



یعنی (زوجہ) محمد حسین کلیم پیدا ہوئے۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میں تقی میر کہلائے اور اردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ - ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۲۳ - ۱۷۲۲ع - ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ع) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیاسات دیوان چہارم نسخہ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد، جو خود میر کے بھتیجے محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میر کے داماد، بھانجے، شاگرد اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی تجلی کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت، جو محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، یہ ہے:

”۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر تخلص نے، جن کا یہ دیوان چہارم ہے، شہر لکھنؤ کے محلہ سٹہی میں توڑے سال کی عمر پوری کر کے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو پختے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بہیم میں، جو مشہور قبرستان ہے، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان، جن میں سے یہ چوتھا ہے، بحر سطور محمد محسن الخطاب (ابن الدین احمد کو) (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے۔“

محمد محسن عفی عنہ نے ۲۷ شعبان سنہ مذکور کو، جب چار گھڑی دن باقی تھا، تحریر کیا۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی تجلی کے دستخط ہیں۔“

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں:

- (۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان کو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔
- (۲) انتقال کے وقت میر محلہ سٹہی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی۔
- (۳) شنبہ (سینچر) کے دن ۲۱ شعبان کو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بہیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے۔
- اس طرح اگر ۱۲۲۵ھ میں سے توڑے نکال دیے جائیں تو سال ولادت ۱۱۳۵ھ / ۲۳ - ۱۷۲۲ع نکلتا ہے۔ اس سنہ پیدائش کی مزید تصدیق اسی

محمد تقی میر حیات، سیرت، تصانیف

لاموافق حالات سے تنگ آ کر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کر کے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کر کے احمد آباد آ گیا۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تلاش روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے۔ انہی میں میر کے جد اعلیٰ بھی تھے — اکبر آباد کی آب و ہوا انہیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے۔ انہوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے۔ تلاش و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکر) میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواح اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ان کے دو لڑکے تھے۔ ایک جوانی میں خلل دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علی ف تھے جنہوں نے شاہ کلیم اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ - ۱۶۹۷ع) سے علوم متداولہ کی تحصیل کر کے درویشی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے۔ ۲۰ محمد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقی اور محمد رضی اور ایک

۱۔ ”ذکر میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انہوں نے دریافت کیا ”ابن پسر از کیست؟“ گفت از میر محمد علی است۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علی تھا — ”ذکر میر“ محمد تقی میر، مرثیہ عبدالحق، ص ۶۲، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ع۔

دیوان چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو ”سوانح میر“ کے زیر عنوان کسی معدوم تذکرے ”نوادر الکمل“ سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے :

”اصل اکبر آباد کے تھے - ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔“

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبدالحق کا متعین کردہ سال ولادت ۱۱۳۵ھ جس کی تصدیق فائق رامپوری نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل جن سے سال پیدائش ۱۱۳۶ھ مقرر ہوتا ہے، قابل قبول نہیں رہتے اور میر کا سال ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے :

از سر درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے ”موا نظیری آج“

$$۱۲۲۱ + ۳ = ۱۲۲۵$$

اور ناسخ نے ”واویلا“ مرد شیر شاعران ۹ سے سال وفات ۱۲۲۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۲۲۵ھ (۱۷۲۲ع اور ۱۸۱۰ع) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلفشار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حساس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمہ نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد محمد علی متقی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب ان کے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ / ۱۸ دسمبر ۱۷۲۳ع) کے بعد گیارہ سالہ

فد میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ ”ذکر میر“ میں اپنے والد کے حوالے سے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

محمد تقی نے سہارا ہو گئے تو اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی کو گھر بٹھا کر اطراف شہر میں تلاش روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخر کار ناچار ہو کر ۳۵/۱۱۳۷ھ - ۱۷۲۴ع میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ ”بسیار گردیدم، شفیقے ندیم“ کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ محمد باسط (م ۶۵/۱۱۷۸ھ - ۱۷۶۳ع) سے ان کی ملاقات ہوئی اور محمد باسط نے انہیں اپنے چچا مصمص الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ مصمص الدولہ نے محمد علی متقی کی وفات پر نہ صرف اظہار افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ ”مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں“ ایک روپیہ روز وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ع تک ملتا رہا، لیکن جب مصمص الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعد ۱۱۵۱ھ / ۱۸ فروری ۱۷۳۹ع کو قوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں پھر بے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۳۵ھ / مارچ ۱۷۲۳ع کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد محمد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو ”عزیز مردہ“ کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے فاقہ چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو علی متقی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبہ کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متقی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ ”۲۱ رجب تھی ۱۱۳۶ھ ہونا چاہیے“ اور صفدر آہ نے ”میر و میریات“ (ص ۹۳، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۷ع) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”یہ تاریخ بلا استثنا متفقہ ہے۔“ (ج - ج)

فد بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکر میر میں ۱۱۳۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی۔ نادر شاہ کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو ہرباد و قلاش کر دیا تھا۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ء کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر لاجپت ہو کر دوسری بار دلی پہنچے^{۱۳} اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور ”ذکر میر“ میں صرف اتنا لکھا کہ ”کچھ دن ان کے پاس رہا۔“ سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے فاراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۴۷ء میں، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا، وہ رعایت خان کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات بجا لاتا تھا۔“^{۱۵} اگر رعایت خان سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خان سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) تو گویا ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ پھر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، خان آرزو سے میر کی تلخی ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے۔ وہاں علیہ اللہ لمی شخص انھیں قمر الدین خان کے پاس لے گیا۔ گویا رعایت خان تک پہنچنے میں، خان آرزو سے الگ ہو کر، انھیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۴۷ء میں پہلی بار کرتے ہیں۔

میر تقی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسب فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی میر رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو ”ناچار بار دیکری دہلی رسیدم“ (ذکر میر، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو ”ناچار بار دیکری“ کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ (ج - ج)

یہی ”ذکر میر“ میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ”شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں۔“^{۱۶} اور یہ بھی لکھا کہ میر نے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن کے لکھنے پر کہ ”میر میر تقی فتنہ روزگار ہے، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے“^{۱۷} خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ”اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے۔“^{۱۸} آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ”اس فن بے اعتبار کو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے۔“^{۱۹} اور انھیں ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“^{۲۰} کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے۔ آرزو کا انتقال ۸/۱۱۶۹ھ - ۱۷۵۶ء میں ہوا۔ نکات الشعرا ۸/۱۱۶۵ھ - ۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۸/۱۱۸۵ھ - ۱۷۷۱ء میں ہوا۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ آرزو جیسے بگائے روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہیں اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر کو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسب فیض کیا، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے۔ قائم نے، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے،^{۲۱} لکھا ہے کہ ”مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادہ آگاہی (علم) کر کے اسم و رسم ہم پہنچایا۔“^{۲۲} میر حسن نے ”ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے“^{۲۳} کے الفاظ لکھے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”جناب فیض مآب خان مشار الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ کر لی ہے، اس حقیقت سے، جو دراصل اس کے لیے سرمایہ افتخار ہے، پورے طور پر انکار کرتا ہے۔ اس کے غرور و نخوت کے بارے میں کیا لکھوں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے۔“^{۲۴} تذکرہ عشقی میں ”تربیت کردہ سراج الدین علی خان آرزو“^{۲۵} کے الفاظ ملتے ہیں۔ نوادر الکملہ میں لکھا ہے کہ ”پندر ہز گوار کے سانچے کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کر کے علوم عقلی و نقلی کی تکمیل کی۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں بسر کی۔“^{۲۶} ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعراء میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ الہوں نے خان آرزو ہی سے کسبِ فیض کیا ہے۔ خود ”ذکر میر“ میں جو فارسی عاوارات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت ”چراغ ہدایت“ کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آش مال، استخوان شکنی، برخویش چیدہ، بز آویزی، بزگیری، بے تہ، بے ہیچ، ترسل، خایہ گزک، دروند، دریائے لنگردار، دل زدہ، زنجیرہ، زنج زن، زیادہ سری، سجادۂ بحرایی، سرنشین، شیرہ خانہ، شیشہ جان، صورت باز، طفلانِ تہ بازار، غنچہ پیشانی، کل مکمل، پال و گوہال وغیرہ۔ ۲۷

اُردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت اسروہوی کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔ ۲۸“ جبکہ نکات الشعراء میں صرف یہ لکھا ہے کہ ”ہندسے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔ ۲۹“ میر کی اُردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان ناصر نے یہ لکھی ہے :

”یہ نقل فرماتے تھے کہ عتفوان جوانی میں جوش وحشت اور استیلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کام ہرزہ گوئی پر غالب، ترکِ ننگ و نام بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنام موزوں دعائے ناسوزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونی طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آتی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مباحات کے ساتھ پڑھ گئے :

چمن میں صبح جو اس جنگ ’جو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا
میر صاحب نے اس کو سن کر ہلیہ یہ مطلع پڑھا :
ہارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خان آرزو فرطِ خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے۔ ۳۰

سعادت خان ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالمِ جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر ریختہ گوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۳ھ/۱۱۵۴ء (۱۱۵۳ - ۱۱۵۴ء) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ء میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر ”زلدانی و زنجیری“ ہو گئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ ”ذکر میر“ میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی ”خواب و خیال“ بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر میں شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشقِ بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے۔ ۳۱“ میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۳۹ء سے ۱۷۴۸ء) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خان صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خان بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خان کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ستمبر ۱۷۴۸ء کا زمانہ ہے۔ ۳۲ اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خان میں جھگڑا ہو گیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرائے میں ناکام رہے تو رعایت خان کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک مرانی کا لڑکا رعایت خان کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خان نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انھیں ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے ہاتھ شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر بیٹھ گئے۔ رعایت خان نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳۔ یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی فوج اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی مل گئی۔ ۳۴۔ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انہوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ/ ۲۸ اگست ۱۷۵۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہارائیں نے میر نجم الدین علی سلام کے ہاتھ انہیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۵۲ع) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجم کی حویلی میں آٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی، امرا کی باہمی آویزشیں روز لٹے نئے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۶۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی حاکمیت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عہد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو آنکھوں میں سلاٹیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے:

شہاب کہ کحل جو ابر تھی خاک پا جن کی
انہی کی آنکھوں میں پھرتے سلاٹیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶۔ واپس آ کر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/ ۷ اکتوبر ۱۷۵۴ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدواہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۶ع میں راجہ جگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعراء میں میر نے لکھا ہے کہ ”فقیر! یا او از تہ دل اخلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۳۱، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج۔ ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔“ اسی زمانے میں راجہ ناگرمال نیابت وزارت پر فائز ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/ ۱۷۵۷ع میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو رو لٹا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (ہلمے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھولپڑا تھا، سسار ہو گیا۔ ۳۸۔ اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انہیں راجہ ناگرمال کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔ ۳۹۔ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کر کے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک بیڑے کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کہاں ہوئے ہوئے کہہ میر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمال بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا کیا ”یابانِ مرگ“ میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستور سابق دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ ناگرمال سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ع سے ۱۷۷۰ع) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا۔ ابھی یہ پلاٹیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عہد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرا دیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شاہی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/ یکم اکتوبر ۱۷۶۰ع کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۳ جنوری ۱۷۶۱ع کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے ہانی پت

گی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے۔ ایک تحریر راجہ ناگرمیل کو بھی بھیجی۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہو گئی۔ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ ”ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا۔ مکان پہچان میں نہ آئے۔ در و دیوار نظر نہ آئے، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی۔“ ۳۰ جنگ ہانی پت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ ناگرمیل کو آنے کی دعوت دی۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے ہمراہ آگرہ پہنچے۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا۔“ ۳۱ آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے۔ آگرہ کے شعرا انہیں امام فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے ۳۲ لیکن اس بار یہاں آکر میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کر کے دل بیتاب کو تسلی ہوتی۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے۔ یہاں آکر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظم بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے۔ یہ ۶۵/۱۱۷۸ء - ۱۷۶۴ء کا واقعہ ہے۔ ۳۳ عظیم آباد چونکہ نظامت بنگالہ کا حصہ تھا، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کر دی۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی۔ بادشاہ حراست میں آ گیا۔ انگریزوں نے معاہدہ کر کے بنگال، بہار اڑیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوائی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کر دیا۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی۔ راجہ ناگرمیل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جانوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر، بیس ہزار اہل دہلی کے ساتھ، جو ان کی پناہ میں تھے، شہر کمان آ گئے۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے۔ ربیع الاول ۱۱۸۵/ جون ۱۷۷۱ء میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ ناگرمیل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے،

روالہ کیا۔ میر نے حسام الدین خاں سے مل کر عہد و پیمان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھا یا کہ دکھنیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا او پھر راجہ ناگرمیل کے ساتھ کماناں سے دہلی آ کر راجہ سے علیحدہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵/ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کر کے نجیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خاں پر ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۸۵/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرنال میں حملہ کر دیا۔ ضابطہ خاں بھاگ گیا، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا۔ میر بھی راجہ ناگرمیل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے :

”میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا۔ چون کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی۔ کچھ دن کتنے بلی کی سی زندگی گزاری اور (آخر کار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خاں سے ملا۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی۔“ ۳۴

سکرنال سے دہلی واپس آ کر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے۔ بادشاہ بھی گاہ کچھ بھیج دیتے تھے۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعے گاہ گاہ مسی گویم کار دنیائے من ہمیں قدر است ۳۵
اسی زمانے میں میر نے ”ذکر میر“ کو مکمل کیا۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵/ ۱۷۷۲ء تک میر نے زندگی میں پریشانیوں، افلاس، ویرانیوں اور خانہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

سمجھ کر ذکر کر آسودگی کا مجھ سے اے لاصح

وہ میں ہی ہوں کہ جس کو غافیت بیزار کہتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی۔ احمد شاہ

اہدالی کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات کو میر نے اپنے باطن کے نہاں خانوں میں محسوس کیا۔ رعایت خان کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء تک پچیس چھبیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چمکتی میں ہستے رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا۔ ان سب اثرات نے ان کی شاعری کا مزاج، لہجہ، اور آہنگ متعین کیا۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے، جو میر کی شاعری کے ساز سے نکل رہی تھی، معاشرے کی بے چارگی، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رخی کا اظہار کر رہی تھی۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں خلائفانہ سطح پر اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی ترجمانی بھی کی اور اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد کر کے آفاق سطح پر پہنچا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء سے لکھنؤ جانے تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) کا زمانہ بھی، جسے میر نے خانہ نشینی کا زمانہ کہا ہے، معاشی بدلتھیبوں کا زمانہ تھا۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا۔ اہل ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ رہے تھے۔ سودا اور سوڑ جا چکے تھے۔ شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے ٹکچے میں اقامت اختیار کر لی تھی۔ درد مستز فقر پر پیشہ تھے۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا۔ ف وہ دوسروں کی کیا مدد کرتا۔ اہل ہنر کی سرپرستی کرنے والے اسراء اس دنیا سے اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے۔ میر کی شاعری کی خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی۔ وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے۔ میر کے دل میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ سے وابستہ ہو جائیں۔ ”کلیات میر“ میں ایک مثنوی ”در بیان کدخدائی نواب آصف الدولہ بہادر“ ملتی ہے۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ء میں وزیر الممالک نواب قمر الدین خان کی پوتی شمس النساء یکم سے ہوئی تھی۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء میں میر کی یہ مثنوی اسی چھٹی خواہش کا اظہار تھی۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے۔ آصف الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ نے، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف۔ لنگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوایا ہے :
سو تو لکھے ہو کورے ہالم تم ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے ان کے تھے، کہا کہ اگر نواب صاحب زادہ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آجائیں گے جیسے ہی زادہ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انہوں نے اپنے محسن اور ماموں کو اس بات پر کیسے نازیبا الفاظ کہے تھے۔ ف دلی سے میر فرخ آباد پہنچے۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انہیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدھے سالار جنگ کے گھر پہنچے۔ چار باج دن بعد آصف الدولہ مرغ بازی کے لیے آئے۔ میر بھی وہاں موجود تھے۔ ملاقات ہوئی اور اپنے شعر سنائے۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے تحسین علی خان ناظر کے سپرد ۳۸۵ روپے اور ”سفینہ ہندی“ کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء کے مطابق یہ اس بے روزگاری اور بانیس روپے ماہوار ۵۰ تنخواہ کے مقابلے میں، جو نواب بہادر جاوید خان کی سرکار سے میر کو ملتی تھی، ایک جاگیر کے برابر تھی۔

میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء جب میر دلی سے چلے آئے وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے مرنے کا ذکر کیا ہے ”میرے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خان بستر علالت پر تھے، فوت ہو گئے۔“ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خان (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء اپریل ۱۷۸۲ء) ۵۳ کے مرنے کی اطلاع ملی۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”نجف خان اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے۔ اس وقت میر دہلی میں تھے۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔“ ۵۳

ف۔ وہ الفاظ یہ ہیں ”خالوئے من بادیہ پیلانے طمع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ باین توقع رفت کہ برادران اسحاق خان شہید آن جا بستند، نظر بر حقوق سابق رعایتی خواہند کرد، جز باد بدستش نیامد۔ لکن زمانہ خورد و ہم آہیا مرد۔ مردہ او را آوردند و در حویلیش بجاک سپردند۔“ (ذکر میر، ص ۵۵)۔

گویا میر ربيع الاول کے آخر یا ربيع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۱۲۵ھ/۱۸۱۱ع میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی، پراگندہ دل، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو ہم کر رہ جانا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کر کے ایسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات، امید و بیم، خوف و رجا، آس و بامس اور غم والہ شامل ہیں۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے، ان حالات زندگی کی روشنی میں، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا۔ باپ متی پرہیزگار انسان تھے۔ توکل و قناعت شعار، سینہ آتش عشق سے روشن اپنے اپنے عہد تھی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے: ”اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظم کل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باختہ عشق ہوا کمال کی علامت ہے۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“ ۵۵

یہی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی، انسان، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور

نہ ہوتی محبت، نہ ہوتا ظہور

محبت ہی اس کارخانے میں ہے

محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت اکسیر کارپرداز ہو

دلورے کے تئیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلہ شوق)

عشق ہی عشق ہے، نہیں ہے کچھ

عشق بن غم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو ایسا
ان نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
عشق ہے تسازہ کار، تسازہ خیال

ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دربانے عشق)

یہی عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی سیرت و شخصیت کی تصویر ہوتی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور افاقیت بھی۔ ایسی شاعری اس سے پہلے نہ اردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد۔ آنے والے شعرا پر گہرے اثرات کے باوجود، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت پر گہرے نقوش ثبت کیے تھے۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشِ معاش میں لگ گئے۔ فکرِ معاش ان کے لیے غمِ زیست بن گیا:

فکرِ معاش یعنی غمِ زیست تا بہ کے

مر جائیے کہیں کہ نک آرام پائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں تھیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی، سماجی، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے حساس میر کو دریا دریا رلایا اور ان کی شاعری کو وہ لشریت دی جو ان کی امتیازی صفت ہے۔ بے زری، اجڑا نگر، چراغِ مفاس، چراغِ گور، ویرانہ، صحرا، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے میں ایسے بند تھے کہ کبھی کبھار سے باہر آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ میر کی انا پرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے پر ڈال دیتا ہے۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں غو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے۔ 'ذکر میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفان خیز لہروں پر بہتے کبھی ڈوبتے کبھی تیرتے رہے۔ انہوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ ۱۶۰ (۱۷۴۷ء) سے لے کر ۱۸۵ (۱۷۷۲-۷۳ء) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے۔ مصاحبت کی، نوکری کی، سپاہی رہے، میدان جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، سفر کیے، مصائب اٹھائے، دکھ چھیلے، فاقہ کشی کی، دست سوال دراز کیا، چھتر میں رہے، بیٹے کو چھتر کے تلے دیتے دیکھا، دلی کو بار بار لٹے دیکھا، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بنتے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلاخیاب پھرتے دیکھے، وارن ہیشنگز کی لکھنؤ میں آمد اور یگانہ اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی غارت گری، جاٹوں کی شورش، روہیلوں کی بورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر ہتے دیکھا۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں فاعمالہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساس زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ ۵۶ ہم صحبتوں میں گپ شپ اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں۔ ۵۷ دوستوں اور معاصرین پر چست کیے ہوئے قروں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ ۵۸ 'ذکر میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔ ف میر دنیا سے بے تعلق نہیں تھے۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ "کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں۔ بعض ہرائے اور تاریخی ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور ہر لطف ہیں، مگر افسوس کہ بعض ان میں سے ایسے فحش ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔ . . یہ ایک غیر متعلق چیز تھی۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں۔" (مقدمہ از عبدالحق، ذکر میر، صفحہ ۱۱) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکر میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں۔ (ج-ج)

کے لیے ضروری سمجھے۔ 'نکات الشعراء' میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراتے ہیں۔ 'اژدر نامہ' لکھ کر انہوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوت پیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کیڑے مکوڑے اور خرد کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ کر کے میدان صاف کر دیا۔ صرف اژدر باقی رہ گیا۔ اس مثنوی کا جواب شاگرد حاتم محمد امان نثار نے دیا، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے:

حیدر کترار نے وہ زور بخشا ہے نثار

ایک دم میں دو کروں اژدر کے کاٹے چیر کر

بقا نے "دوا بہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ میر نے بھی بعد میں دوا بہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا:

میر نے سرا مضمون دوا بہ کا لیا

پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو

یا خدا میر کے دیدور کو دوا بہ کر دے

اور بینی یہ بھا اس کی کہ تر بینی ہو

بقا نے "مینار میر" کے لام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "مینار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ:

یہ مینار دزد بدافعال ہے جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابی ہجوئیں لکھیں۔ بقا اور کمرین کی ہجوئیں، خاکسار سے ان کے معرکے، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور یقین کے بارے میں پُر کینہ رائے، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس پُر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی۔ جب رعایت خاں نے میر سے مرانی کے لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرائے کے لیے کہا تو انہوں نے نوکری چھوڑ دی، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو ملازم رکھ لیا۔ راجہ جگل کشور انہیں گھر سے بلا کر لے گیا۔ راجہ ناگرمیل نے بگڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا۔ بادشاہ وقت شاہ عالم بھی، مالی پریشانیوں کے باوجود، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا۔ نواب بہادر جاوید خان کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور تکلیف نوکری سے معافی دی۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی بے دماغی یا بے دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ معرکہ سکرتال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر انسانہ بن گیا۔ تذکروں میں ان کی اقلیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے۔ مرزا مغل سبقت کو دیکھ کر یہ کہتا کہ تمہارے چہرے سے شعر نہیں معلوم نہیں ہوتی، سخن کو ضائع کرنے سے کیا حاصل۔ لکھنؤ جاتے ہوئے بننے کی طرف سے منہ پھیر کر بیٹھے رہا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا، شاہ قدرت سے یہ کہنا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلم الثبوت تھا؟ اور میر کا جواب دینا ”پر عیب کہ سلطان بہ ہستند ہنر است“ وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ سب واقعات، خواہ ان میں انسانی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی اقلیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھنؤ آ کر انہیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انہیں دلی اور دلی کے کوچے باد آئے رہے۔ لکھنؤ دلی سے مختلف تھا۔ جہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوت نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے :

یا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے

وہراے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے

میں اور کہاں لکھنؤ کی یہ خلقت

اے وائے یہ کیا کیا خدا یا تو نے

خراہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا

وہیں میں کاش مر جانا سراپہ نہ آتا یاں (دیوان چہارم)

آباد اجڑا لکھنؤ چندوں سے اب ہوا

مشکل ہے اس خراہ میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آرام و مصائب، جنہوں نے میر کو اپنے زمانے سے لاسطین کیا، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی اقلیت و انفرادیت کا ایک دوسرے پر عدل و رد عدل کا سلسلہ ساری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور مسبب کہا جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیض و عرفی نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک مرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلم میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک بھٹے ہوئے شایانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اللہ بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلاخیوں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگرانی تھی، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہ وقت کا بھٹے ہوئے شایانے کے نیچے بیٹھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست لگ رہی ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا بانی اب اس گڑھے میں مر رہا ہے۔ دلی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سبھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداسی برقرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس

میر کی سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں

موسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی

شدت کے ساتھ وہ یہی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی ”شمع آخر شب“ ہے۔

ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انہوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا۔ اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کر کے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بہم پہنچایا۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم، ساری تہذیب کا المیہ ان کی شاعری کی آواز میں در آیا۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کر کے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ فرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرقع ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے۔ غم، جانان اور غم دوران میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجیحی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوہ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے
یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا۔ فارسی تو اُس مثنوی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دور زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی، جس میں اس مثنوی ہوئی تہذیب کی روح بھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوباس بھی۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا۔ اسی لیے انہیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ع "تأخسر جہاں میں مرا دیوان رہے گا"۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں۔ میر کی شاعری، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود، خاص اردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا۔ سودا بھی انہی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی انانیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو انگریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرہ امتیاز سمجھی جاتی ہے۔ ان کے والد، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں نقطہ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خلل دماغ سے وفات پا چکے تھے۔ میر بھی لوجوانی ہی میں مجنون ہو گئے تھے۔ چاندنی رات میں ایک خوش پیکر کرہ قمر سے ان کی طرف رخ کرتا اور بے خودی کا سیب بن جاتا۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی۔ "ذکر میر" میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی "خواب و خیال" میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا مخرج یہی دیوانگی ہے۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور تنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عید سب نے پہنے خوشی و طرب کے جامے

نہ ہوا کہ ہم بدلنے پہ لباس سوگواران (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکی ہیں۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں اٹھنے دیتے۔ آلس بکھلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں۔ ایک قائل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو راہ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں

سر دیں گے لوگ اون کے ہائے نشان اوپر

بڑی بلا ہیں ستم کشتہ محبت بھی

جو تیغ برے تو سر کو نہ کچھ پناہ کریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جیسے ہر برٹ ریڈ نے ورسورٹھ کی شاعری کا نفسیاتی مخرج

ابن کی اس خجالت اور ملامتِ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی فرانسیسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر مجبور ہوئی تھی۔ اسی طرح میر کی شاعری کا خراج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو نوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی ”خواب و خیال“ میں انہوں نے خود کیا ہے۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک پری مثال سے کہ ان کی عزیز تھی، درپردہ عشق کرتا تھا۔“ ۵۹ مثنوی ”خواب و خیال“ کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گھٹی میں پڑا تھا۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مالموس جذبہ تھا۔ غم روزگار سے وہ چلے ہی افسردہ تھے۔ غم جاننا اس میں اور شامل ہو گیا۔ ان دو شدتوں نے مل کر انہیں جنون کر دیا۔ قوتِ تخیل ان کی تیز تھی۔ انگریزی کے رومانوی شاعر شبلی کی طرح میر کو بھی واہمی (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انہیں ایک شکل نظر آنے لگی۔ یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا۔ ’ذکر میر‘ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج لکڑی الدین کی بیگم نے کرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہو گئے، لیکن ”خوش معرکہ“ زبیا“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ ”اے عزیز دشنام موزوں دعاؤں لاسوزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزوں طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آتی مصرع یا بیت ہو گئی۔“ ۶۰ تقطیع شعر پر الفاظ کو مرتب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا۔ احساسِ تنہائی، غرور و نخوت، انا و بد دماغی، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مایہ نوا کا لازمی حصہ ہیں۔ میر باطن ہیں (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادوں سے شدید احساسِ کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے۔ جب سخن کی کراست ہاتھ آتی تو یہ احساسِ کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساسِ برتری میں تبدیل ہو گیا۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہ وقت بھی اگر پوری توجہ

لے دینا تو ہکڑ جائے۔ میر کے کردار کی تعبیر انہی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے۔ شبلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی۔ میر کی طرح شبلی کے ہاں بھی غم کی لے دل کے تاروں کو چھوئی ہے۔ میر کہتے ہیں :

بچہ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے

درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شبلی کہتا ہے :

Cradled into poesy by wrong

We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کر کے انہیں ایک مثبت صورت بھی دے دی۔ ان کا فلسفہ غم، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے۔ یہی وہ صوفیانہ اندازِ نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ اس میں ایک ایسی علویت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں، اور حیات و کائنات اور انسان کے ہارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدائے سخن بنا دیتا ہے۔ میر کے سامنے انسان، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے۔ یہی بے اطمینانی انہیں تلاشِ خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی سطح پر تازہ دم رہے۔

(۳)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیاتِ اردو، جس میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اردو شعرا کا تذکرہ لکات الشعرا، فیض میر، دریائے عشق اور ذکرِ میر بھی تصنیف کیے۔ ”نکات الشعراء“، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵/۱۴۵۲ع ہے، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین ۶۱ اردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کر کے بتایا ہے

کہ نکات الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۴ ہے اور اگر محض کے دو ہند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۴ ہے۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ تین شاعر درد، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۳، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو، تابان، یکرنگ، یقین، محسن، حاتم، راقم، سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ ناجی، ولی، ۲۲، مضمون، عزلت، شوق، سراج، خاکسار، ۱۲۔ باقی ۸۴ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کیے گئے ہیں جن میں دردمند، مظہر، ہدایت، زکی، فغان، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔ ۶۲

”نکات الشعرا“ کا سنہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن الدرونی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں زیر تصنیف تھا۔ نکات الشعرا میں اندر رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ: ”مدت سے دمہ کا مریض تھا۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا۔“ ۶۳

”نشر عشق“ کے مطابق مخلص کا سال وفات ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰ع ہے ۶۴ جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ: ”احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی۔“ ۶۵ احمد شاہ جہادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ع میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جہادی الاول ۱۱۶۴ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے ”نکات الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ مخلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا۔

مید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ”حال ہی میں وارد ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے، ہوئے ہیں۔“ ۶۶ غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق عزلت ”۲۲ جہادی الاول ۱۱۶۴ھ/اپریل ۱۷۵۱ع اس بلوہ فاخرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں۔“ ۶۷ تذکرہ ”سرو آزاد“ ۱۱۶۶ھ/۵۲ - ۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا۔ ”اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں“ کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جہادی الاول ۱۱۶۴ھ کے

کافی بعد لکھا ہے، لیکن ”نکات الشعرا“ کے الفاظ ”نازہ وارد ہندوستان“ سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۱ع میں لکھا ہے۔ اسی طرح نکات الشعرا میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مرقوم ہیں“ ۶۹ اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں منسل لکھے ہیں۔“ ۷۰ آرزو نے اپنا تذکرہ ”مجمع النقاہ“ ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل کیا۔ ۷۱ گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ ”نکات الشعرا“ تالیف کر رہے تھے۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ ”دیوان قدیم“ سے کیا گیا ہے۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میم تک تھا۔ ۷۲ ”دیوان قدیم“ کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۶۴ھ/۳۲ - ۱۷۵۱ع میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرحی میں ہے:

دلور کی راہ خطرناک ہو گئی آیا
کہ چند روز سے موقوف ہے سلام و پیام

”دیوان زادہ“ نسخہ لاہور ۴ میں ۱۱۶۴ھ کے تحت درج ہے اور نسخہ رامپور میں ۷۳ ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے۔ اگر ۱۱۶۴ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۷۴۷ع صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا۔ زکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ:

”محمد شاہ بادشاہ نے اس سے مشنوی حقہ کی فرمائش کی تھی۔ دو تین شعر موزوں کہے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی۔ اب شیخ محمد حاتم نے، جن کا ذکر کیا گیا، اسے مکمل کیا۔“ ۷۴

لفظ ”اب“ (اکنوں) سے جناب امتیاز علی خاں عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعرا کی یہ عبارت محمد شاہ متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مشنوی ”وصف تماکو و حقہ“ ۱۱۶۹ھ/۳۷ - ۱۷۴۶ع میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”نکات الشعرا“ اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۵۲ - ۱۷۵۲ع تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خاں کے ملازم تھے۔

گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی تھی ۷۷ اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ لواحت انہیں بہت زمانے کے بعد میسر آئی تھی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابل توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے اور ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ لکات الشعرا میں نہیں ہے۔ مثلاً :

(۱) قاسم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔“ ۷۸ یہ بات موجودہ لکات الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے ”اس کردار لاپنجار کو کمترین نامی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجوئیں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکیک اور عریاں ہیں۔“ ۷۹ اور ”اس اہلجی فطرقی اور شیطنیت مزاجی کے جواب میں پیر خاں کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی نظمیں حسب موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ج : ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔“ ۸۰

(۲) مردان علی خاں مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”یہ اشعار میر جہ تقی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔“ ۸۱ لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول لکات الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چمنستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرہ رختہ گویاں اور لکات الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ”یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں۔“ ۸۲ اور اس کے بعد باشو اشعار دے ہیں۔ تذکرہ رختہ گویاں میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں جن میں ۱۷ شعر چمنستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور لکات الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۵ اشعار لکات الشعرا سے لئے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول لکات الشعرا میں سرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کے ”لکات الشعرا“ کا ایک نقش اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول لکات الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے بارے میں

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انہیں پڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے۔ اسی لیے شفیق نے انہیں ”گلِ مرسبد... پر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے عجیب و غریب کمال پر تذکرہ لکات الشعرا میں تصنیف میر گواہ ہے۔“ ۸۳ لکھا ہے۔ قاسم کے مجموعہ ”نغز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ تذکرہ شورش اور تذکرہ مسرت افزا میں بھی میر کی لکنت چینی، اعتراض اور حقارت سے شعرا نے ریشہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے۔

میر جہ یار خاکسار نے میر کے ”لکات الشعرا“ (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام ”معشوق چہل سالہ خود“ لکھا تھا جس کا ذکر میر نے متداول لکات الشعرا ۸۴ میں کیا ہے۔ قاسم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیاں بطور مزاح ہوتی ہیں لیکن اس کی تمکنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی۔“ ۸۵ خاکسار کا تعلق مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں ”ہر بات میں مرزا جانِ جاں مظہر کی تقلید کرتا ہے۔“ ۸۶ مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”از ہندی گویان قدیم است“ اور بتایا ہے کہ ”میر تقی میر عالم شباب میں اس کا منظور نظر تھا۔“ ۸۷ کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں ”میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا۔“ ۸۸ ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہی سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب بھی ہو۔ بہر حال اس جوابی تذکرے میں، جو اب معدوم ہے، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر بکڑ کر میر نے لکھا ہے کہ ”بہت کینہ بن کرتا ہے... چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے۔ آتش کینہ ہے سب اتنی تیز ہے کہ اس سے کباب کی سی بو آتی ہے۔“ ۸۹

صنذر آہ نے لکھا ہے کہ یہ ”پر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰/۱۷۷۷ ع میں میر نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ قالیف کیا۔“ ۹۰ گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے لکات الشعرا کا نقش اول ہے۔ نقش اول کا اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶/

۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو پایہ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سبب تالیف بتایا ہے کہ: ”برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصر ریختہ گویوں کے نام شامل کیے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر نکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔“ ۹۲

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسراں کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ دراصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقہ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر انہیں دے دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود النہی نے لکھا ہے کہ ”میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ بیان، خواجہ محمد ظاہر خان ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سینا رام عمدہ اور سلسلہ مظہر جان جان کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیب اور محمد فقیہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔۔۔ میر نے ’چن چن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدف طعن و تشنیع بنایا۔۔۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منعمہ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میان چکن اور میر گھاسی کی تعریف کرتے اور بندراہن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیدیں۔“ ۹۳ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور پایہ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشنِ گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۃ ریختہ گویان اور مخزنِ نکات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ہوا اور ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ء میں مکمل ہوا۔ ۹۴ یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”گلشنِ گفتار“ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا۔ ع: ”کہا گلشنِ بزمِ گفتار ہے“ کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ۹۵ مرزا افضل بیگ خان قاضی نے بھی اپنا تذکرہ ”تحفۃ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل کیا جس کا قطعہ تاریخ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء نکلنے پر ع: ”سی شود تاریخ سالی تحفہ“ اصحاب شعر۔“ ۹۶ عارف الدین خاں عاجز نے ”قطعہ اوج کلام شعرا“ ۹۷ (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ء) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشنِ گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ ”نکات الشعرا“ کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا نقشہ اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۳ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ء) ۹۸ نے اپنا ”تذکرہ ریختہ گویان“ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔ ۹۹ یہی صورت قائم چاند پوری کے ”مخزنِ نکات“ کے ساتھ ہے۔ ”مخزنِ نکات“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوئے

رہے۔ لیکن قائم نے ”مخزن نکات“ ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”سات سال ہوئے ہوں گے کہ دارالبقا کو سدھار گئے۔“ ۱۰۰۰ اشتیاق کا انتقال ”لشتر عشق“ اور ”صبح گلشن“ کے مطابق ۸۱۱۵۰/۲۸ - ۱۷۳۷ع میں ہوا۔ ۱۰۱ اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۸۱۱۵۷ میں لکھا۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے۔“ ۱۰۲ مضمون کا سال وفات، جیسا کہ تاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے معلوم ہوتا ہے، ۸۱۱۳۷/۳۵ - ۱۷۳۳ع ہے۔ ۱۰۳ اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۸۱۱۵۷ میں لکھا۔ ۱۰۴ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ”ابھی تک شعرائے ریختہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ساجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی۔“ ۱۰۵

یہی دعویٰ نکات الشعرا میں پختہ میسر نے کیا ہے کہ :

”پوشیدہ نہ رہے کہ فن ریختہ میں، جو اردو نے معلیٰ شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحہ روزگار پر باقی رہیں۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے۔“ ۱۰۶

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”چوں کہ بندہ کے گھر کے قریب رہتے ہیں، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے۔“ ۱۰۷ میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ ”باقیر نیز آشنا است۔“ ۱۰۸ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ ”نکات“ مشترک ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۸۱۱۶۵/۱۷۵۲ع میں ختم کر کے اسے شائع کر دیا۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۸۱۱۵۷/۱۷۴۳ع میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۸۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل ہوا اور ۸۱۱۷۶/۶۳ - ۱۷۶۲ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۸۱۱۵۶/۱۷۴۳ع میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۸۱۱۶۶ کے پہلے مسمیٰ کی پانچ تاریخ (۱۲ نومبر ۱۷۵۲ع) کو مکمل ہو کر شائع ہوا۔ اس لیے شاہی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے۔ پھر یہ تذکرہ اردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج، کردار، شخصیت، انداز فکر، معیار شاعری، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوئے ہیں۔ اس لیے ”نکات الشعرا“ کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

فخر تذکرہ نویسی کے لحاظ سے ”نکات الشعرا“ معیاری فارسی تذکروں کے پائے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ”مخزن نکات“ میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ”طبقات“ میں تقسیم کر کے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ نکات انشعرا میں شعرائے دکن کو ”پرے رتبہ“ ۱۰۹ کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض ۱۱۰ سے استفادہ کیا تھا۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوئے تو عزلت سے، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے، بہت سی باتیں دریافت کر کے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا“ یہ کہہ کر ”چونکہ وہاں کوئی معقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع ناقص یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سبب رنج و ملال بنیں“ ۱۱۱ دکن کے شعرا کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں، دکنی شاعری کی روایت ہی کا فیض ہے۔

”نکات الشعرا“ میں حالات زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت، وفات اور واقعات کے سنیں لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں۔“ ۱۱۲ یہی بات یذل، مرزا حسن فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گہیرائے ہیں جیسا کہ خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”دماغ تفصیل ندارم۔“ ۱۱۳ اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برقی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے عمن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہمد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ریختہ کے اشعار نہایت پاجیانہ ہوتے ہیں۔ بہت گپ ہالکتا ہے۔“ ۱۱۳۴ ہمد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مجھے (جانتے ہوئے) کباب کی بو آتی ہے۔“ ۱۱۵۴ احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خان یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ”کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار ریختہ کا وارث گردانتے ہیں۔ اس کی رعولت نے فرعون کی رعولت کو مات کر دیا ہے۔۔۔ شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔“ ۱۱۶۴ میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرا نے دہلی کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ء میں جن کی عمر ۵۰ سال تھی، میر صاحب نے ”مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع، دیر آشنا، غنا لدارء۱۱“ کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ”آشنائے بیگانہ“ لکھ کر ان کے اس شعر پر :

ہائے درد سے ملا کیوں تھا آگے آیا میرے کیا میرا
یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں آگے آیا میرے کیا میرا
اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں قہقہہ لگایا ہے کہ ”اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔“ نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے ۱۱۸ ظاہر ہے، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴ اور ۱۱۷۱ء میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں یہی برتاؤ پکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

ہاں معافی کا کوئی خانا نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے۔ ۱۱۹ اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو، مضمون، ناجی، پکرنگ، یقین، سجاد، خاکسار، ٹیک چند بہار کے اشعار پر دی ہے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ نکات الشعرا کے نقی اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زیر اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو ”سہو کاتب“ قرار دیا۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ لفظ و نثر دنیا میں
زیر ایراد میر صاحب ہے
ہر ورق ہر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کر کے :

میرا جلا ہوا دل مڑاں کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچھے ہو

یہ لکھا کہ ”اگرچہ کہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے، میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔“ اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن ہا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں ”میں“ کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے :

میر مضمون : میرا پیغام وصل اے قاصد

کہو سب سے اے جدا کر کے

اصلاح میر : میرے پیغام کو تو اے قاصد

کہو سب سے اوسے جدا کر کے

شعر پکرنگ : اس کو مت بوجھو سخن اوروں کی طرح

مصطفیٰ خاں آشنا پکرنگ ہے

اصلاح میر : مت تلقون اس میں سمجھیں آپ ما

مصطفیٰ خاں آشنا پکرنگ ہے

خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو

مجھ کو ازل خانہ خرابوں ہی نے تیار کیا

میر نے لکھا کہ ”اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ”تیار

کیا“ کی جگہ ”گرفتار کیا“ بولا چاہیے۔“ ۱۲۰۰

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے

کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے

یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح

ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ

کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو

کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوالہ ہن

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر ”خوش نصیبی“ کے بجائے ”خوشی معاشی“

کر دیا جائے تو شعر زیادہ ہامزہ ہو جائے۔“ ۱۲۱۰

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے

کی کوشش یہی اس دور کے تنقیدی معیار تھی۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ

کہہ دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا

غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات،

خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ

تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔

”نکات الشعرا“ میں نقد و نظر کی یہی اوجیت ہے۔

”نکات الشعرا“ میں مختلف شخصیتوں کے تائزاتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔

میر کو چند لفظوں کی مدد سے جتنی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ”مظہر تخلص، مردیت مقدم مطہر درویش عالم صاحب

کمال شہرہ عالم بے نظیر معزز مکرم“ یا امید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”شاعر

غرائے فارسی... لکنتہ پرداز، ہذلمہ سنج، یار ہاش، خوش اختلاط، ہمیشہ

خندان و شگفتہ رو“ یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ”حریف ظریف

پشاش ہشاش ہنگامہ گرم کن مجلسا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش

فکر۔“ ناجی کے بارے میں ”جوائے بود آبلہ رو، سپاہی پیشہ۔“ سودا نے

بارے میں ”جوانیست خوش خلق و خوش خوی، گرم جوش، یار ہاش، شگفتہ

روئے۔“ درد کے بارے میں ”شاعر زور آور ریختہ، در کمال علاقگی وارستہ،

خلیق، متواضع، آشنائے دوست، شعر فارسی ہم می گوید“ تو شخص مذکور کے

مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم

بے باک، تلخ اور زہر میں بچھا ہوا ہے۔ انہیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا

آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ عاشق کے بارے میں

لکھتے ہیں کہ ”ایک شخص ہے کھتری، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے۔“

قدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی زبان آوارہ لوگوں کی زبان ہے۔“ عاجز

کے بارے میں کہتے ہیں ”اخلاق سے گرا ہوا، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے۔“

قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز

سخن ہے۔“ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے

اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے۔ آبرو یک چشم تھے۔ اس بات کو

مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ”دجال صفت دلایا کی بے توجہی کے باعث اس

کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔“ یہاں بظاہر روزگار کو دجال شمار کیا گیا

ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف

جاتا ہے۔ میان شرف الدین مضمون، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے،

آرزو کے حوالے سے انہیں ”شاعر یدانہ“ لکھا ہے۔ حاتم کو ”آشنائے بیگانہ“

کہا ہے۔ بکرو کو ”ہچمدانِ فن ریختہ“ لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں ”ہر

چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا“ لکھا ہے۔ فضل علی دانا،

جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے

محفل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ”یارو

ہولی کا ریچہ آیا“ اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ ”انقصہ دانا عجب آدمی

ہے، کبھی کبھی فقیر سے ملانات کے لیے آتا ہے۔“ اس عبارت میں جو

تغیر آمیز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے۔ میان صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ”جوانے بے تمکین نہ ممکن۔“ غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی ”الکن“ قتلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انہیں ”رند باغاتی“ کہتا ہوں۔ راجہ ناگرمیل کو، میر جن کے سترہ سال توکر رہے، فغان کے حوالے سے ”گہی کی مندی کا ساڈ“ لکھا ہے۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور فن و توش سامنے آ جاتے ہیں۔ حکیم معصوم کو ”گاؤ گجراتی“ کہنا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف، ایک ہنگامہ پرور، محفل آرا، مجلس پسند، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

لغات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریہ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میر ایہام گوئی کو، اپنے معاصروں کی طرح، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار الہوں نے، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے، بار بار کیا ہے۔

(۲) وہ شاعری کے ہر ایہام اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ ”عرصہ“ سخن وسیع است“ ۱۲۲ کے یہی معنی ہیں۔ تاہاں کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے۔“

(۳) اردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن، محور و اوزان، لہجہ و آہنگ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے۔ میر کے اس اندازِ نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب یجاپوری کا ایک شعر ہے:

گاؤ گجراتی کہنہ لنگ لاغر

مسخر خشک قاق ہے منکر

دیوانِ شاہ تراب (قلمی)، ص ۱۰۴، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین کہ بیکار پڑے ہیں، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ۔ تم سے کون عاصیہ کرے گا۔“ ۱۲۳ میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو دکن سے شمال آئی ہے۔

(۴) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں:

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے جیسے معز فطرت کے ہاں۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں، ایسا کرنا قبیح ہے۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں۔ ایسی تراکیب، جو زبانِ ریختہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق ہیں، وہ جائز ہیں اور جو ریختہ میں نامانوس ہیں ان کا استعمال معیوب ہے۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود بھی راستہ اختیار کیا ہے۔

(۵) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن اب اسے پسند نہیں کیا جاتا، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے۔

(و) ایک اندازِ فنِ ریختہ کا وہ ہے جسے خود الہوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تہنیں، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ پر حاوی ہے۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے مخلوط ہوتے ہیں۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے۔ الہی فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے۔ اس ”تذکرے“ کے وقت میر کی عمر تیس سال تھی۔

لیض میر: بد تقی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے الہوں نے

اپنے بیٹے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا۔ سبب تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

”فقیر حقیر میر محمد آتی میر تخلص کہتا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترسل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں تمہیں نے پانچ بہت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے۔“ ۱۲۳۱

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے۔ ۱۲۵۰ علی ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ۸۱۱۹۶/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں فرمانش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا۔ ۱۲۶۰ فیض علی سے ہم چلی ہار ”ذکر میر“ میں اُس وقت متعارف ہوئے ہیں جب میر، اعظم خان پسر اعظم خان کلان سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔ اعظم خان اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے۔ ملاقات کے دوران ہمشیرہ سعید الدین خان، خان سامان کی ملازمہ حلویے کا خوان لے کر آئی تو اعظم خان نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خان نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آئے گا۔“ ۱۲۷۰ صدر آہ نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۱۱۷۴/۱۱۷۵ - ۱۷۵۸ع متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہوتی چاہیے لہذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۷۴ یا ۱۱۷۶ (۱۷۶۰ع یا ۱۷۶۲ع) ہوتا چاہیے۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے۔ ۱۲۸

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقہروں کے غیر العقول واقعات و کرامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے عینی شاہد تھے۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساہا کے، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے، چوتھی حکایت میں اسد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مرد کامل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں۔ لکھنے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر پیرایہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفہٴ تصوف اور وحدت الوجود کے چند اہل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں ۱۲۹ :

(۱) ”اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔“ (ص ۲۲، ۲۳)

(۲) ”یہ دنیا ایک داکش کارواں گاہ ہے۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات پر کہ جو جلد آگاہ نہیں ہوتا۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو۔ وقت جو بھاگا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو۔“ (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ”موت کا مرحلہ جس کو درپیش ہو وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایہٴ جان، جو دلوں کا مقصد ہے، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے۔ اس کے ساز وحدت میں آہنگ ہے۔ وہ پردہٴ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔“ (ص ۲۶)

(۴) ”محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے۔“ (ص ۲۹)

(۵) ”فقیر نے کہا مقدر سے کوئی چارہ نہیں۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا۔ طبیب نے پریز کی سخت تاکید کی۔ اس نے کہا کہ یہ امر تقدیری ہے یا غیر تقدیری۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا۔“ (ص ۳۲)

(۶) ”لذت کسی خوشگوار چیز کے ہانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز ہانے میں۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے۔ چنانچہ باصرہ کو محبوب کے دیدار میں اور سامع کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ شے مدرك جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے۔ پس چونکہ ذات و صفات واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرك نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں۔“ (ص ۳۶)

(۷) ”روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے۔ بحث و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے۔“ (ص ۳۸)

(۸) ”اگر شوق حدِ کمال پر ہے تو عاشق منزلِ وصال پر ہے۔ جس قدر شوق میں تصور ہے اسی قدر راہ دور ہے۔ شوقِ کامل مقصودِ دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت۔ اگر تو اس کے کالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حقیقتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو عینِ وبال ہے۔ سن! دنیا ایک گزرگاہ ہے۔ یہ منزل نہیں ہے، راہ ہے۔ لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں۔ زادِ راہ کی فکر کرنی چاہیے۔“ (ص ۳۹)

”فیض میر“ میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آئے ہیں۔ اسی قسم کی تعلیم، جیسا کہ ”ذکر میر“ سے ظاہر ہوتا ہے، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی۔ یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں۔ ”فیض میر“ میں میر کی طرز نگارش ”نکات الشعرا“ کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ باعوارف اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی۔ اس میں مسجع و مقفئی عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ جھانے لے جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے، جو عام طور پر مقفئی ہیں، طرزِ ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ ”چراغ نثر روشن“ ۱۳۰ اور ”فیض میر“ کی نثر روشن چراغ ہے۔

دریائے عشق (نثر فارسی): ”دریائے عشق“ میر کی مشہور اردو مثنوی ہے۔ میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے۔ مثنوی دریائے عشق (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اردو مثنوی کا روپ دے دیا۔ مثنوی ”دریائے عشق“ کے سارے جزئیات ”دریائے عشق“ (نثر) میں موجود ہیں۔ رضا لاٹہیری راسپور کے مخطوطے (کلیات میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی، ذکرِ میر اور فیض میر بھی شامل ہیں۔ دریائے عشق (نثر) مثنوی دریائے عشق سے

پہلے بطور تمہید شامل کی گئی ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی نے میر کی اس نثر فارسی کا پورا متن شائع کر دیا ہے۔ ۱۳۱

ذکر میر: ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعہ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے ”نکات الشعرا“ اور ”فیض میر“ کی طرح فارسی میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لی لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعہ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکے۔ ”ذکر میر“ میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں ”ذکر میر“ میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکر میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

”ذکر میر“ کے اب تک کئی مخطوطے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک ”نسخہ اٹاوہ“ ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ ”اردو“ اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی۔ بعد میں ”ذکر میر“ کے فارسی متن کو مرتب کر کے ۱۹۲۸ع میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخہ اٹاوہ ۱۲۲۲/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے۔ اُس وقت میر (۱۲۲۵/۱۸۱۰ع) زندہ تھے۔ اس میں سالِ تصنیف کا قطعہ ”تاریخ“ یہ ہے:

مسی بہ اسمے شد اے با ہنر کہ این نسخہ گردد بعالم ہنر
ز تاریخ آگہ شوی بے گمان فزائی عددِ رست و ہفت ار ہراں

”ذکر میر“ سے ۱۱۷۰/۵۷ - ۱۷۵۶ع برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں رست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سالِ تصنیف ۱۱۹۷/۸۳ - ۱۷۸۲ع نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۶۰ سال بتائی ہے۔ ”عمر

عزیز بشت سالگی کشید، ۱۳۲۱ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ء کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں۔ آخری واقعہ مرہٹوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ/۸۳-۸۲ء کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخہ لاہور، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ قطعہ تاریخ تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے:

ع "فزائی دہ و شش عدد ار بران" ۱۳۳

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰+۱۶=۱۱۸۶ھ میں مکمل ہوئی۔ خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر "پنجاہ" سال بتائی ہے۔ نسخہ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ "ذکر میر" کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:

آئیم از اسلوب معلوم می شود حسام الدین خان در اصل از میان رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتاده است تا مقدور زندہ نخواہد گزاشت وگرنہ اختیار در دست اوست . . .

"نسخہ رامپور بھی نسخہ لاہور کی طرح ہے۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ "ذکر میر" کا یہ نسخہ رامپور کلیات میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا تنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۴۶ھ/۱۴ مارچ ۱۸۳۱ء کو مکمل کیا۔ نسخہ رامپور بھی نسخہ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکر میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے۔ قطعہ سال تصنیف نسخہ رامپور میں شامل نہیں ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انہوں نے مقدمہ "فیض میر" ۱۳۵ میں کیا ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ شاہان اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی "وضاحتی فہرست" میں کرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیائیک سوسائٹی میں بھی "کلیات میر" کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی نثر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں۔ ۱۳۶ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے۔ ۱۳۷

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، میر معرکہ سکرٹال میں راجہ ناگرمیل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے۔ معرکہ سکرٹال ۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور شاہیہ خان بھاگ گیا۔ اس کے بعد میر دلی آکر خالہ لشین ہو گئے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انہوں نے

"ذکر میر" لکھنی شروع کی۔ ذیقعد گیارہواں مہینہ ہے اس لیے "ذکر میر" ۱۱۸۶ھ/۷-۷-۱۷۷۲ء میں لکھی گئی۔ اس کی تصدیق جہاں نسخہ لاہور کے قطعہ سال تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے "سبب تالیف" میں خود بھی بیان کر دیا ہے:

"فقیر میر مد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشہ تنہائی میں بے بار و مددگار تھا۔ میں نے اپنے حالات، سوانح روزگار، حکایات اور روایات شامل کر کے لکھے اور اس نسخے کو، جو ذکر میر سے موسوم ہے، لطائف پر ختم کیا۔ ۱۳۸"

اس وقت میر کی عمر، جیسا کہ انہوں نے خود بتایا ہے، پچاس سال تھی۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۸۲-۸۱ء میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کر کے اور قطعہ سال تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کر کے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳-۸۲ء کر دیا۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی، لیکن عبارت کے لفظ "شصت" (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ "آغاز کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷-۷-۱۷۷۱ء) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاماں میں قلمبند ہوا۔ محض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ سطر ۴) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرض تحریر میں آیا۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں . . . خاتمہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳)۔ لطائف چونکہ نسخہ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالہ قلم ہوئے ہیں۔ ۱۳۹"

ذکر میر کا بڑا حصہ کاماں میں لکھے جانے کا کوئی مقول ثبوت نہیں ہے۔ نسخہ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ "احوال فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدر دان موجود نہیں ہے اور عرصہ روزگار بہت تنگ ہے" ۱۴۰ یہ بات سامنے آتی ہے کہ "ذکر میر" دلی میں لکھی گئی۔ راجہ ناگرمیل کے ساتھ وہ کاماں سے ۱۱۸۵ھ/۷-۷-۱۷۷۱ء میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آنے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمیل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکہ سکرٹال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خالہ لشین ہو گئے تھے۔

یہی وہ زمانہ ہے جب انہیں حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ معرکہ سکرتال (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء) ہجری سال کے گیارہویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میر ۱۱۸۶ھ/۲۳-۲۴ ۱۷۷۲ء میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

”ذکر میر“ لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ بیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنہوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کر کے اپنے سارے رشتے لائے کٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احسانات پر پانی بھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پر خاش کا تحریری انتقام لے سکیں۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۷۴ء میں آرزو سے الگ ہو گئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آئیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء میں، جیسا کہ ذکر میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے، انہوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انہیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۲۴ ۱۷۷۲ء کے آخر میں وہ خانہ نشین ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس تالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک بگائے روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ”ذکر میر“ پڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات ”ذکر میر“ میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر ہچکولے کھاتے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں غمناک ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے ”نکات الشعراء“ کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنہیں دوسروں کی پگڑی اچھالنے، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے، اسی طرح ”ذکر میر“ میں وہ ایک کینہ پرور، بدلدہ اپنے والے، اپنوں کو آسان پر چڑھانے اور دشمنوں کو پاتال میں پہنچا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معافی کا خاتمہ نہیں تھا۔ اسی اندازِ نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ مثلاً میر نے احسان اللہ فقیر سے اپنے چچا امان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے۔ ۱۳۱ میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خان قدم بوسی کے لیے حاضر ہوا تھا۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے۔ ”تاریخ نجدی“ سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خان کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۰ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ء کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۱۱۳۵ھ/۲۳-۲۴ ۱۷۲۲ء میں ہوئی۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انہوں نے امان اللہ سے سنا ہوگا۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں؟

”ذکر میر“ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ستین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخ وفات ”نیست و یکم رجب“ ۱۳۲ (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گد مڈ ہو گئے ہیں۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے غلط ملط ہو گئے ہیں۔

”ذکر میر“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خان، نواب بہادر جاوید خان، مہا نرائن، راجہ جنگل کشور، راجہ ناگر مل، رائے بہادر سنگھ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ”ذکر میر“ سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصوف کی طرف میر کا رجحان، اپنے والد اور چچا کے زیر اثر، بچپن سے تھا۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں،

”ذکر میر“ میں انہی کی وضاحت کی ہے۔ ”نکات الشعرا“ کی طرح ”ذکر میر“ کے مطالعے سے بھی ”آب حیات“ کی وہ تصویر، جو محمد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں نمایاں ہو جاتی ہے۔

”ذکر میر“ کا انداز بیان شکستہ، روان اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے ہندوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا بیان دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ ”ذکر میر“ کے آخر میں جو لطائف ۱۳۳ میر نے دیے ہیں اور جنہیں ”ذکر میر“ کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و بعض کہہ کر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند یہاں درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ پھوٹے ہوئے میر کے بجائے ایک زلہ، جیتے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے :

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۃ فاتحہ کے ساتھ سورۃ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمہاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔“

(۲) ”ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا۔ اس مردے کے ورثا نوحہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ تجھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا ”میرے گھر“ لیے جا رہے ہیں؟ یہ لطیفہ بادشاہ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔“

(۳) ”ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا ”مجھے کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔“

(۴) ”ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاشِ معاش میں دہلی آیا اور فاقے کرتے کرتے کمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۃ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی تنہی پر ضبط جلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ”سبحان اللہ! گردشِ ایام نے بیتاری سورت قُل کو بھی اس کے اصلی حال پر نہ رہنے دیا۔ اس قدر لاغر کر دیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔“

(۵) ”ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ پوچھا کہ کیا نام ہے؟ جواب ملا ”ابو جہل“۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پیغمبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس پر گزیدہ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ”وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔“

(۶) ”الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مدایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا ”میں نے سنا ہے کہ تمہارے پاس مال و دولت بہت ہے۔“ اس نے جواب دیا ”آپ کے قربان جاؤں، آپ نے یہ تو سن لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔“ بادشاہ ہنسا اور محبوب ہو گیا۔“

(۷) ”ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا یادل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد یار خان بخشی نواب بہادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنے بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہو گیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے کہا ”اس کی تفصیل بتائیے۔“ کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں۔۔۔ (لیکن فقیر) لنگوٹہ بند بھاری ڈنڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے بہادر! اس قن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم نام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوان سے دو سو مضامین پوچ عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوہانِ روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوان سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کلم بے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا۔
(۸) ”ملا“ فرج اللہ خوشتر دہلی آیا۔ یہاں میان ناصر علی کے اشعار کا غطفلہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے؟ کہا ”فرج اللہ“ ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے۔ جب ”ملا“ نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دالستہ طور پر کہا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی مہربانی ہوگی۔ انہوں نے سر جھکایا اور کہا ”ذکر اللہ“ ”ملا“ بہت بے مزہ ہوا اور کہا ”لعنت اللہ۔“

(۹) ”ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں ”چہار عنصر“ لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کیوں ضائع کر رہے ہو۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے۔ اپنی پنج روزہ عمر کو ضائع نہ کریں۔“

یہ لطیفے میر نے ”برائے خاطر دوستان“ لکھے ہیں۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ پہلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا۔ ”ذکر میر“ میر کی زندگی، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔

دیوان فارسی: میر کا دیوان فارسی اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے۔ ۱۳۳۰ ایک مخطوطہ کلیات میر کے ساتھ رضا لاہوری رامپور میں ہے۔ ۱۳۵۰ ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرہ سبحان اللہ میں محفوظ ہے۔ ۱۳۶۰ ایک نسخہ شاہ شمس الدین کے کتب خانے میں گوالیار میں غزوں ہے۔ ۱۳۷۰

۱۔ یہی لطیفہ بہادر علی چھپراموٹی کی کتاب ”قصر اللطائف“ کے حوالے سے خیراتی لال بے جگر نے ”تذکرہ بے جگر“ میں بھی درج کیا ہے۔ مفہوم یہی ہے، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرہ بے جگر، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، ص ۳۰)۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انہیں بہت بعد میں آیا۔ اسی لیے مجمع النفائس (۵۱/۱۱۶۳ - ۱۷۵۰ع) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخہ رامپور کے حاشیے پر، جسے میر کے مرہی راجہ ناگرمال کے لیے جسبت رائے کھتری نے کومہیر میں ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۳ - ۶۵ع میں نقل کیا تھا، میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ”میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحف نے نئے ورق داخل کر کے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔“ نکات الشعرا (۱۷۵۲/۱۱۶۵) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفائس کے مہولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے: ”اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کو کہتے ہیں، بہت شوق، کی چنانچہ شہرہ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطرز خاص اشعار فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو ارباب سخن اور اس فن کے جانتے والوں کو بہت پسند آئے۔“ ۱۳۹۲

فارسی انشا کا یہ انداز میر کے انداز الشا سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں ”اشعار ریختہ کہ از زبان اردو شعریت بطرز فارسی“ کا ٹکڑا کم و بیش وہی ہے جو ”نکات الشعرا“ ۱۵۰۰ میں میر نے لکھا ہے۔ ممکن ہے مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے:

”اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے کم نہیں کہنے۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کردی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔“ ۱۵۱۲

مصحفی کا تذکرہ ”ہند ثریا“ ۸۵/۱۱۹۹ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آنے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ ”سی گفت“ کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحفی سے کہی تھی۔ مصحفی اس وقت لکھنؤ میں تھے ۱۵۲ اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے۔ ۱۵۳ یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے، یقیناً ۱۱۹۹ھ سے پہلے کی بات ہے۔ ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۲۶۳ میں "مجمع النفائس" کے محمولہ بالا نسخے (غزولہ راسپور) میں میر کا ذکر بحیثیت فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا جاوے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ع) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۱۷۶۳ع) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور وہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے۔ میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ وہ اردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے: ۱۵۴

میر کے فارسی اشعار

ندیدم میر را در کوئے اولیک غبارے ناتوانے با صبا بود
گل و آئینہ و مہ و خورشید ہر کسے را بسوئے تسو دارد
غلط کردم کہ رقم ... از خود ندانستم درین قالب خدا بود

دوش بر شعر ترے در قص آمد جانِ ما
چون نظر کردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
ہر سر ما ہدم نزع رسیدی بعث
ما کجائیم؟ تو تصدیع کشیدی بعث
میر جانے کہ یہ لیرانِ محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا مانده کفِ خاک آنجا
دل می کشد بہ صحرا ہنگام کار آمد
شوربست در سر من شاید بہار آمد
وے در سینہ من قطرہ خونے بود است
چون بچشم آمد از شیوہ طوفانِ دیدم
ہر چند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دیدارِ عام می شود اما کسی شود
منعم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعمیر
سال ہا ساختہ جاہ و مکاتِ آخر ہیج

میر کے اردو اشعار

لہ دیکھا میر آوازہ کو لیکن غبار اک ناتوان سا کوہکو تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ تھا جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا لہ سمجھا میں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سماع تھا کل خاقانہ میں
وہ آج میر سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آہا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہونٹوں پہ مرے جب نفس باز پس تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واب جا کے صبح دیکھا مشتِ غبار پایا
اک موج ہوا پہچان اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیرِ نظر آئی
جگر ہی میں یک قطرہ خوب ہے سرشک
ہلک تک گیا تو تسلطم کیا
موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں
کہ درمیان سے وعدہ دیدار جائے گا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنایا
ہر آپ کوئی رات ہی مہمان رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گھلاوٹ، سوز اور نشتریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح: ع "فارسی ہیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ و رنگ" کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواجِ زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گوئیوں میں شمار نہیں کرتے۔" ۱۵۵ اسی نے لکھا ہے کہ "میر صاحب نے یہ دیوان خانہ پوری کے لیے کہا تھا۔ ۱۵۶ لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

انھوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کردی۔

کلیات اردو: میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں۔

دیوان اول: میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۸ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا یے کے اشعار شامل ہیں۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانہ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے۔ اس دیوان میں ”وہ تمام اشعار درج ہیں جو انھوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں ۱۵۷۔ اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں مبتلا نے اپنے تذکرے ”گلشن سخن“ میں دی ہے۔ مبتلا نے میر کا حال ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا ۱۵۸ جس کے معنی یہ ہوئے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی مروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا۔

دیوان دوم: قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ”طبقات الشعرا“ ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ”از غزلیات تازہ اوست کہ باہر راقم الحروف نوشتہ“ ۱۵۹ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۷ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں۔ ۱۶۰۰ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے، دیوان اول و دوم شامل ہیں۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم، اپنی ابتدائی صورت میں، ۱۱۸۹ھ/۷۶-۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا کوئی ذکر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ذکر کئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوان سوم: مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ھ-۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶-۱۷۹۸ع کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ”چہار دیوانِ ریختہ“ او خانہ فکرش ریختہ“ یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۸ع تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ھ تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ھ سے ۱۲۰۰ھ تک لکھنؤ میں کہا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلی اور لکھنؤ دونوں کا ذکر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے:

دل و دلتی دونوں اگر ہیں خراب
ہم کچھ لطف اُس اجڑے نگر میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے باد میں
سو غزل پڑھتے بھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں پیلی بھیت
دلی کے لکھنؤ کے خوش الدام خوب لیک
راہِ وفا و مہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم: جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں، مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۱ھ-۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶-۱۷۹۸ع) میں میر کے چار دواوین کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ھ/۸۶-۱۷۸۵ع تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۸ع تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ”ایک نسخہ کتب خانہ“ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی قبلی نے لکھا ہے۔ قبلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۸ھ/۱۷۹۹ع سے بہت پہلے نقل کیا ہے ۱۶۱ جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے:

لکھنؤ، دلی سے آیا، یان بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرکشگی نے بے دل و حیران کیا

خراہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جانا، سراسیمہ نہ آتا پاں

دیوان پنجم : تكملة الشعرا میں، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا ۱۶۲، میر کے ہاچ دواوین کا ذکر ملتا ہے۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۳ء میں میر کے ہاچ دواوین کی اطلاع دی ہے۔ ۱۶۳ ”عمدة منتخبہ“ میں، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا، میر کے ہاچ دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے۔ ۱۶۳ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے ہاچ دواوین یعنی دیوان دوم، سوم، چہارم، پنجم اور ششم شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا۔

دیوانخ : دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ ”سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات یافت۔ شش دیوان و یک دیوانخ۔“ ۱۶۵ میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے۔ ”سہ چہار سال شدہ“ کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ء میں لکھا گیا۔ اس دیوانخے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا۔ یہ نایاب ہے۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ”دیوان زادہ“ کا بھی ذکر آتا ہے۔ شاہ کمال نے ”مجمع الانتخاب“ میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند“ ۱۶۶ یہ کوئی لیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا۔ یہ بھی نایاب ہے۔

تعیّن زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نئے راستے ضرور نکلتے ہیں۔ تعین زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے۔

کلیات میر پہلی بار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/ ۱۲۲۶ھ میں، میر کی وفات کے ایک سال بعد، اردو ٹائپ میں شائع ہوا۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعداد اشعار علی الترتیب ۳۲۹۶ + ۳۳۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۱۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۲۴۱ ہے۔ ان کے علاوہ فردیات، مربع، رباعیات، ترجیع بند، ترکیب بند، مسدس، خمس،

مثلث، مثنویاں، ہجویات، ساقی نامہ، قطعات وغیرہ ہیں۔ مثنویوں کے کل ابیات ۳۷۱۰ ہیں۔ اس کلیات میر میں کل ۴۸۷ مصرعے ہیں۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکتور آئے ہیں اور دوسروں کے ۵۱ اشعار فارسی اور ۲ اردو شامل ہیں۔ یہ کلیات میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے۔ ۱۶۷ آج تک یہی نسخہ، کسی نہ کسی صورت میں، سارے مطبوعہ کلیات میر کی بنیاد ہے۔

حالات، سیرت و شخصیت اور تصانیف میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱- تاریخ ہدی : مصنفہ میرزا محمد بن رسم معتمد خان دیالت خان حارث بدخشی دہلوی، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ص ۱۰، جلد ۲ حصہ ۲، مطبوعہ شعبہ تاریخ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۰ء۔
- ۲- ذکر میر : محمد تقی میر، مرتبہ عبدالحق، ص ۳-۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ء۔
- ۳- عکس ورق مطبوعہ ”دیوان میر“ مخطوطہ ۱۲۰۳ھ، مرتبہ اکبر حمدری کشمیری، مقابل ص ۵۲، سری نگر ۱۹۷۳ء۔
- ۴- ایضاً۔
- ۵- ذکر میر : مقدمہ عبدالحق، صفحہ ”ف“۔
- ۶- دلی کالج میگزین : میر نمبر، مرتبہ نثار احمد فاروق، ص ۵۵، دلی ۱۹۶۲ء۔
- ۷- الانتخاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان، ص ۱۰، الہ آباد ۱۹۳۰ء۔
- ۸- دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ض ۲۶، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء۔
- ۹- دیوان نسخ : دیوان دوم، ص ۲۴۰، مطبع لولکشور کانپور ۱۸۷۲ء۔
- ۱۰- قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون ”کچھ میر کے بارے میں“ محمد علی خان، صاحب ”تاریخ مظفری“ کی دوسری کتاب ”تالیف ہدی“ نسخہ ہشتہ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دئے ہیں اور مادہ تاریخ ”شیخ موسیٰ

باسط“ ۱۱۷۸ء بھی دیا ہے۔ نقوش شماره ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، لاہور

۱۹۵۳ع -

- ۱۱- ذکر میر: ص ۶۲ - ۱۲- تاریخِ ہندی: ص ۱۰۶ -
 ۱۳- مفتاح التواریخ: طامس ولیم بیل، ص ۳۲۰، نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع -
 ۱۴- ذکر میر: ص ۶۳ - ۱۵- ذکر میر: ص ۶۸ -
 ۱۶- ذکر میر: ص ۶۳ - ۱۸- ذکر میر: ص ۶۴ -
 ۱۹- نکات الشعرا: محمد آتی میر، ص ۳، نظامی پریس پٹاویں ۱۹۲۲ع -
 ۲۰- ایضاً: ص ۴ -
 ۲۱- ۲۲- غزنِ نکات: قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲ -
 مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ع -
 ۲۳- تذکرہ شعرائے اردو: میر حسن، ص ۱۵۱، انجمن ترقی اردو (ہند)
 دہلی ۱۹۳۰ع -
 ۲۴- مجموعہٴ نفز: مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۳۰، نیشنل اکاڈمی دہلی
 ۱۹۷۳ع -
 ۲۵- دو تذکرے (جلد دوم): مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۹۱، پٹنہ
 ۱۹۶۳ع -
 ۲۶- عکس صفحہ مطبوعہ دیوان میر: مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، مقابل ص
 ۵۲، سری نگر ۱۹۷۳ع -
 ۲۷- کلیات میر: مرتبہ عبدالباری آسی، مقدمہ ص ۲۲، نولکشور لکھنؤ
 ۱۹۴۱ع -
 ۲۸- ذکر میر: ص ۶۷ - ۲۹- نکات الشعرا: ص ۲۹ -
 ۳۰- تذکرہ خوش معرکہ زیبا: سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ،
 (جلد اول)، ص ۱۴۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ع -
 ۳۱- ذکر میر: ص ۶۷ -
 ۳۲- ”کچھ میر کے بارے میں“: قاضی عبدالودود، ص ۲۳، نقوش، شماره
 ۳۵، ۳۶، لاہور -
 ۳۳- ذکر میر: ص ۷۰ - ۳۴- ذکر میر: ص ۷۱ -
 ۳۵- مفتاح التواریخ: ص ۳۲۳ - ۳۶- ذکر میر: ص ۷۳ -
 ۳۷- ذکر میر: ص ۷۵ - ۳۸- ذکر میر: ص ۸۸ -
 ۳۹- ذکر میر: ص ۷۸ - ۴۰- ذکر میر: ص ۹۹ -

- ۴۱- ۴۲- ذکر میر: ص ۱۰۲ - ۴۳- مفتاح التواریخ: ص ۳۳۶ - ۳۳۷ -
 ۴۴- ذکر میر: ص ۱۲۲ - ۴۵- ذکر میر: ص ۱۳۵ -
 ۴۶- سوانح سلاطین اودہ: (جلد اول)، سید محمد میر زائر، ص ۸۱، نولکشور
 لکھنؤ ۱۸۹۶ع -
 ۴۷- ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۱۴۰ -
 ۴۸- گلشن ہند: مرزا علی لطف، مرتبہ شبلی نعمانی، ص ۲۱۰، لاہور ۱۹۰۶ع -
 ۴۹- سفینہ ہندی: بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۲۰۵، پٹنہ
 ۱۹۵۸ع -
 ۵۰- اس دلچسپ بحث کے لیے دیکھیے ”میر اور میریات“: صفدر آہ، ص ۱۱۱ -
 ۱۱۳، علوی بک ڈپو، بمبئی ۱۹۷۱ع -
 ۵۱- ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۵۲- ذکر میر: ص ۱۴۰ -
 ۵۳- تاریخ وفات ”ایں تربت نجف“ سے ۱۱۹۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ ان
 کی تربت پر کندہ ہیں۔ مفتاح التواریخ: ص ۳۵۹ -
 ۵۴- ”کچھ میر کے بارے میں“: نقوش شماره ۳۵، ۳۶، لاہور -
 ۵۵- ذکر میر: ص ۶۵ - ۵۶- نکات الشعرا: ترجمہ ”امید“، ص ۷ -
 ۵۷- ایضاً: ترجمہ ”سلام“، ص ۱۴۱ - ۵۸- ایضاً: ترجمہ ”فغان“، ص ۷۸ -
 ۵۹- تذکرہ بہارِ خزان: احمد حسین سحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۹۹،
 علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع -
 ۶۰- خوش معرکہ زیبا: سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول،
 ص ۱۴۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ع -
 ۶۱- نکات الشعرا: نسخہٴ پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ
 زیبا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل
 نہیں ہے -
 ۶۲- معاصر ۱۵، ص ۸، ۹ - مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ع -
 ۶۳- نکات الشعرا: مرتبہ شروانی، ص ۹، نظامی پریس پٹاویں ۱۹۲۲ع -
 ۶۴- شتر عشق: از حسین قلی خان، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزنہ پنجاب
 یونیورسٹی، لاہور -
 ۶۵- سفینہ ہندی: ص ۱۹۶، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ ۱۹۵۸ع -
 ۶۶- نکات الشعرا: ص ۹۸ -

- ۶۷- سرو آزاد : بد سعی عبداللہ خان ، ص ۲۳۶ ، کتب خانہ آصفیہ ، حیدر آباد ۱۹۱۳ ع -
- ۶۸- سرو آزاد : ص ۸ ، "نشاند آزاد سرو سبز تازہ" سے ۱۱۶۶ ہرآمد ہوتے ہیں -
- ۶۹- نکات اشعرا : ص ۸ - ۷۰- نکات الشعرا : ص ۹ -
- ۷۱- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) مخزنہ عجائب خانہ کراچی میں سناتہ سنگھ بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع "گلزار خیال اہل معنی جہاں" سے ۱۱۶۶ ہرآمد ہوتے ہیں -
- ۷۲- "میر کے الفاظ یہ ہیں۔" دیوانش تا ردیف ہم بدست آمدہ بود" نکات الشعرا ، ص ۷۹ -
- ۷۳- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبہ خیابان ادب ، لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۷۴- نکات الشعرا : ص ۱۳۶ -
- ۷۵- دیکھیے "دیوان زادہ" ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۷۷- ذکر میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۷۸- مجموعہ نفز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص ۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۸۰- ایضاً : ص ۲۹۷ -
- ۸۱- تذکرہ گلشن سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۸۲- چمنستان شعرا : ص ۵۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
- ۸۳- چمنستان شعرا : ص ۲۶۲ -
- ۸۴- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ -
- ۸۵- مخزن نکات : ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۸۶- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ -
- ۸۷- تذکرہ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۸۸- طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۳۸ ع -
- ۸۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۲ -

- ۹۰- میر اور میریات : ص ۷۲ ، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ ع -
- ۹۱- گردیزی کے الفاظ یہ ہیں "فی خامس محرم الحرام المنتظم فی ہمام ستہ و ستین و مائہ بعد الاف من الهجرة المبارکہ" ، ص ۱۶۸ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۹۲- تذکرہ رختہ گویان : از گردیزی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۹۳- مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الہی ، ص ۱۲ - ۱۳ ، دہلی ۱۹۷۲ ع -
- ۹۴- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی عرشی ، دیباچہ ص ۳۸ و ۴۵ ، ہندوستان پریس راسپور ۱۹۴۳ ع -
- ۹۵- گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۴ ، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۳۹ ف ، مطابق ۱۳۳۳ھ -
- ۹۶- تحفۃ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، مقدمہ ص ۷ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ ع -
- ۹۸- "انتخاب سلف" مادہ تاریخ وفات ہے - دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی ، ص ۴۹ -
- ۹۹- اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ دستور الفصاحت از ص ۴۶ تا ۴۹ -
- ۱۰۰- مخزن نکات : ص ۴۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۱- دستور الفصاحت : ص ۵۱ -
- ۱۰۲- مخزن نکات : ص ۵۳ -
- ۱۰۳- دیوان تہاں : ص ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع -
- ۱۰۴- مخزن نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۵- مخزن نکات : ص ۲ - ۱۰۶- نکات الشعرا : شروانی ، ص ۱ -
- ۱۰۷- مخزن نکات : ص ۱۲۲ - ۱۰۸- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
- ۱۰۹- نکات الشعرا : ص ۹۴ -
- ۱۱۰- حبیب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں "از بیاض سید صاحب مذکور لوشتہ شدہ" ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ - میر عبداللہ تجرد کے بارے میں لکھا ہے کہ "سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست" ص ۱۱۲ ، نکات الشعرا -
- ۱۱۱- نکات الشعرا : ص ۱ - ۱۱۲- نکات الشعرا : ص ۲ -

- ۱۱۴- ایضاً : ص ۱۴۲ - ۱۱۳- ایضاً : ص ۱۱۳ -
 ۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -
 ۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
 ۱۱۸- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ،
 مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
 ۱۱۹- معاصر ہشتہ : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
 ۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -
 ۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۴ -
 ۱۲۴- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۴۴
 (طبع دوم) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۲۵- تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۴۱ ،
 ہشتہ ۱۹۶۳ ع -
 ۱۲۶- گزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ،
 ص ۲۵۱ ، دائرہ ادب ہشتہ ۱۹۷۳ ع -
 ۱۲۷- ذکر میر : ص ۹۲ -
 ۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سال ولادت کی بحث
 ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ ع -
 ۱۲۹- 'فیض میر' سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے
 لی گئی ہیں -
 ۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
 ۱۳۱- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۷۵-۳۷۹ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۳۲- ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۷۸ ع -
 ۱۳۳- فہرست مخطوطات شفیق : محمد بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاه پنجاب ،
 لاہور ۱۹۷۲ ع -
 ۱۳۴- ایضاً : مخطوطہ 'ذکر میر' ورق ۱۴ الف -
 ۱۳۵- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۶
 (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں "موتی محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے -
 صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اے کیٹا لاگ آف عربک ،

- پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صفحہ ۶۲۷ ،
 کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
 ۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، ہشتہ چار -
 ۱۳۸- ذکر میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -
 ۱۳۹- کچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شمارہ ۳۵ ،
 ۳۶ ، لاہور ۱۹۵۳ ع -
 ۱۴۰- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۶۷-۳۸۰ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۴۱- ذکر میر : ص ۲۹ تا ۳۳ - ۱۴۲- ذکر میر : ص ۵۸ -
 ۱۴۳- ذکر میر (نسخہ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ
 کا ممنون ہوں -
 ۱۴۴- فیض میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۶ -
 ۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۴ -
 ۱۴۷- دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر
 ۱۹۷۳ ع -
 ۱۴۸- دستور القصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۴۲ -
 ۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ - ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -
 ۱۵۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۴ - انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ،
 دکن ۱۹۳۴ ع -
 ۱۵۲- "در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت صعوبت سفر کشیدہ از
 شاہجہان آباد در لکھنؤ رسیدہ" - عقد ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -
 ۱۵۳- "بر فقیر بسیار مہربانی می فرماید" - تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ،
 ص ۲۰۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
 ۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ،
 ص ۴۲۵-۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ ع -
 ۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۴ -
 ۱۵۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ
 ۱۹۴۱ ع -

- ۱۵۷- دیوان میر: (لغتہ محمود آباد)، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۱۳۸، سرینگر ۱۹۷۳ ع۔
- ۱۵۸- گلشن سخن: مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۵، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۵۹- طبقات الشعرا: قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۲۱، (طبع اول) ۱۹۶۸ ع۔
- ۱۶۰- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، ص ۱۴۰۔
- ۱۶۱- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، مقدمہ ص ۱۰۳۔
- ۱۶۲- دستور القصبات: حاشیہ ص ۲۳۔
- ۱۶۳- تین تذکرے: مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۱۳۰، مکتبہ برہان، دہلی ۱۹۶۸ ع۔
- ۱۶۴- عمدۃ المتعجب: میر محمد خان بہادر سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۵۵۴، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ ع۔
- ۱۶۵- دستور القصبات: ص ۶۲۔
- ۱۶۶- تین تذکرے: مجمع الانتخاب، ص ۱۳۱۔
- ۱۶- ”کلیات میر کی اولین اشاعت“: دلی کالج میگزین (میر نمبر)، ص ۳۸۱-۳۹۱، دلی ۱۹۶۲ ع۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۰۳ ”بروز جمعہ، بسم ماہ شعبان المکرم وقت شام ۵۱۲۲۵ یک ہزار دو صد بست پنجم ہجری بودہ میر محمد تقی صاحب میر تقی صاحب ابن دیوان چہارم در شہر لکھنؤ در محلہ سٹہی بعد طے نہ عشرہ عمر بیوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماہ مذکور سنہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑہ بہم کہ قبرستان مشہور است نزد قبور اقبائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را کہ ابن دیوان چہارم از آن جملہ است، بحر سطور محمد حسن المعطای بہ زین الدین احمد تجاویز اللہ عن سیانہ در حین حیات خویش ہکال رغبت بجل کردہ بخشیدند۔ خدایش ہیامرزاد۔“
- ”حشرہ محمد حسن عفی عنہ، روز جمعہ بست و ہفتم ماہ شعبان سنہ

- الیہ بوقت چہار گھڑی روز باقی ماندہ۔ ابن دیوان از دستخط میر حسن علی ثعلبی داماد میر مغفور است۔“
- ص ۵۰۴ ”اصلی از اکبر آباد۔ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت واقع شد۔“
- ص ۵۰۵ ”آن مرد یرمن حقہا داشت۔“
- ص ۵۰۶ ”چندے پیش او ماندم۔“
- ص ۵۰۶ ”من دریں سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم۔“
- ص ۵۰۷ ”کنایہ چند از باران شہر خواندم۔“
- ص ۵۰۷ ”میر محمد تقی فتنہ روزگار است زینہار بہ تربیت او نباید پرداخت و در پردہ دوستی کارش باید ساخت۔“
- ص ۵۰۷ ”خصمی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید۔“
- ص ۵۰۷ ”ابن فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند۔“
- ص ۵۰۷ ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ۔“
- ص ۵۰۷ ”مدتی بہ خدمت ایشاں (آرزو) استفادہ آگاہی نمودہ اسم و رسمے بہم رسانیدہ۔“
- ص ۵۰۷ ”از شاگردان اوست۔“
- ص ۵۰۷ ”نسبت تلمذ بہم بجناب افادہ انتساب خان مشار الیہ دارد اما بنا بر نحوئے کہ در سرش جا گرفته ازیں امر کہ فی الحقیقتہ نخر وے است، ابائے کلی بیمان آرد۔ از کبر و غرورش چہ بر طرازم کہ حدیے ندارد۔“
- ص ۵۰۷ ”بعد واقعہ پانلہ پدر بزرگوار بعمر ہفتندہ سالگی در دلی رقت و بختانہ سراج الدین علی خان آرزو اقامت ورزیدہ تکمیل علوم عقلی و نقلی نمودہ۔ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسانے عظام در خورد و بر خورد۔“
- ص ۵۰۸ ”آن عزیز مرا! تکلیف کردن ریختہ . . . کرد۔“
- ص ۵۰۸ ”ہابندہ ربطے بسیار داشت۔“
- ص ۵۰۹ ”شعر من در تمام شہر دوید و بگوش خرد و بزرگ رسید۔“
- ص ۵۱۰ ”من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم۔“
- ص ۵۱۱ ”تکلیف اصلاح شعر خود کرد۔ قابلیت اصلاح ندیدم، بر اکثر تصنیفات او خط کشیدم۔“

- ص ۵۱۱ "منکہ فقیر ہودم فقیر تر شدم - عالم از بے اسبابی و تہی دستی
اہتر شد - تکیہ کہ بر شاہ راہ داشتم بچاک برابر شد -"
- ص ۵۱۱ "ہر بیت میر مالا بقدر گہر است - طرز این جوان مرا بسیار خوش
می آید -"
- ص ۵۱۲ "ہر ہر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رقت حیران تر شدم -
مکانہا را نشناختم ، دیارے نیافتم ، از عمارت آثار ندیدم ، از ساکنان
خبر نشنیدم -"
- ص ۵۱۲ "من بہ این قریب بعد سی سال باکبر آباد رقت -"
- ص ۵۱۳ "من بگدائی برخاستہ ہر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رقت - چون
بسبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونہ بحال من
میدول داشتند - بارے بحال سگ و گرہ زندہ مالدن و با وجہ
الدین خان برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم - آن مرد نظر
بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیلے معین کرد و دلہی
بسیار نمود -"
- ص ۵۱۵ بعد از آمدن من این طرف آنجا کہ نجف خان بر بستر افتادہ بود ،
فوت کرد -"
- ص ۵۱۶ "اے ہر عشق بورز ، عشق است کہ درین کارخانہ متصرف است -
اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی بست - بے عشق زندگی
وبال است - دل باختہ عشق بودن کمال است - عشق بسازد ،
عشق بسوزد - در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است -"
- ص ۵۲۳ "مشہور است کہ بہ شہر خویش با پری نمثالے کہ از عزیزان فی بود
در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . -"
- ص ۵۲۶ "از مدت آزار نفث الدم داشت - قریب یک سال است کہ
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "درسنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرض نفث الدم
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان آباد است ، شدہ اند -"
- ص ۵۲۶ "بیستم جہادی الاولی منہ اربع و ستین و مائے و الف (۵۱۶۳)
واصل آن بلدۃ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہاں جاست -"
- ص ۵۲۶ "تا وقت تحریر ہاں جاست -"

- ص ۵۲۷ "لعل احوال او در تذکرہ خان صاحب مرقوم است -"
- ص ۵۲۷ "احوالش در تذکرہ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است -"
- ص ۵۲۷ "بادشاہ ہمد شاہ بر او فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود - دو سہ شعر
موزون کرد - دیگر سرانجام ازو لیافت - اکنون شیخ ہمد حاتم کہ
نوشتہ آمد باتمام رسانید -"
- ص ۵۲۸ "در تذکرہ خود ہمہ کس را بہ ہدی یاد کردہ در حق شاعر شان
جلی المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان
مشہور تر -"
- ص ۵۲۸ "سزائے این کردار لاپنجار از کمترین شاعر ہواجبی یافتہ کہ
وے ہجوبائے متعددہ او کردہ کہ بعضیے ازان بغایت رکیک و
پردہ در افتادہ -"
- ص ۵۲۸ "سخن بر سخنش ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین کہ
خداش بیامرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ "ولی ہر جو سخن
لاوے اے شیطان کہتے ہیں -"
- ص ۵۲۸ "این ابیات از تذکرہ میر ہمد تقی نقل نمودہ -"
- ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می یابد -"
- ص ۵۲۹ "گل سرسید . . . حرف گیران می نہد و بریں کمال غریب او تذکرہ
نکات الشعرا من تصنیف میں گواہی می دہد -"
- ص ۵۲۹ "ہر چند شوخیش با استاد و غیر استاد بر سر رشتہ مزاح می آرد
لیکن تمککش تاب شنیدن جواب ندارد -"
- ص ۵۲۹ "تقلید مرزا جانِ جانِ مظہر در ہر امر میکند -"
- ص ۵۲۹ "میر تقی میر در عالم شباب منظور نظر او بودہ -"
- ص ۵۲۹ "بسیار سفہگی میکند . . . چنانچہ علی الرغم این تذکرہ نوشتہ
است بنام معشوق چہل سالہ خود - احوال خود را اول از ہمہ
نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ - آتش کینہ
کہ بے سبب افروختہ است ، چون کباب ہو میدہد -"
- ص ۵۳۰ "از ملاحظہ تذکرہ ہائے اخوان زمان کہ مشتمل بر اساسی رشتہ
گویان عہد محرم ساختہ اند و علت غائی تالیف شان خوردہ گیری
ہمسران و ستم ظریفی با معاصرانست . . . اکثر نازک خیالان ولکن
نگار را از قلم انداختہ -"

- ص ۵۴۲ "مدت هفت سال شده باشد که به دارالینقا انتقالی نموده است۔"
- ص ۵۴۲ "مدت ده سال است که باجل طبعی درگزشت۔"
- ص ۵۴۲ "تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریخته کتاب تصنیف نگردیده و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخنوران این فن سطرے به تالیف نرسیده۔"
- ص ۵۴۲ "پوشیده نمائند که در فن ریخته که شعرست بطور شعر فارسی بزبان اردوئے معلی شاهجهان آباد دہلی، کتاب تاحال تصنیف نشده که احوال شاعران این فن بصفحه روزگار بمالد۔ بناءً علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ 'نکات الشعرا' نگاشته می شود۔"
- ص ۵۴۲ "چون قریب بنده خانه تشریف دارد، اکثر اتفاق ملاقات می افتد۔"
- ص ۵۴۳ "اگرچه ریخته در دکن است۔"
- ص ۵۴۳ "چون از آنجا یک شاعر مربوط برخواستہ لہذا شروع بنام آنها نکرده و طبع ناقص مصروف اینہم نیست کہ احوال اکثر آنها ملال الدوز گردد۔"
- ص ۵۴۴ "احوال امیر مذکور در تذکرہ با مسطور۔"
- ص ۵۴۴ "در شعر ریخته کہ بسیار ہاجیانہ می گفت گہا دارد۔"
- ص ۵۴۴ "چون کبابم بو میدہد۔"
- ص ۵۴۴ "می گفتند کہ مرزا مظہر او را شعر گفتہ می دہد و وارث شعر ہائے ریخته خود گردانیدہ، رعونت فرعون بیش او پشت دست بر زمین میگزارد۔ . . ذائقہ شعر قبہمی مطلق ندارد۔"
- ص ۵۴۵ "بیش گرمی این مصرع و غنکی آن شعر روشن است۔"
- ص ۵۴۵ "برچند در مثل تصرف جائز نیست، زیرا کہ مثل اینچنین است کہ "کیوں کائناتوں میں گھسیٹتے ہو" لیکن چون شاعر را قادر سخن یافتہ معاف داشتم۔"
- ص ۵۴۶ "برمتبع این فن پوشیدہ نیست کہ بیائے 'بیار کیا' 'گرفتار کیا' می بایست۔"
- ص ۵۴۷ "شخصی است کہتری شعر ریخته بسیار نامربوط میگوید۔"
- ص ۵۴۷ "زبان او بزبان لوطیان می ماند۔"
- ص ۵۴۷ "شخصی لوطی است برو بوجہ چندے باختہ۔"

- ص ۵۴۷ "قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است۔"
- ص ۵۴۷ "از چشم پوشی روزگار دجال شعار، یک چشمی از کار رفته بود۔"
- ص ۵۴۷ "در ہمہ چیز دست دارد و هیچ نمیداند۔"
- ص ۵۴۷ "القصہ دانا عجب کسے است، گاہ گاہ بافقیر نیز ملاقات میکند۔"
- ص ۵۴۸ "عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است۔"
- ص ۵۴۹ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔"
- ص ۵۴۰ "می گوید فقیر حقیر میر محمد تقی متخلص بہ میر کہ دریں ایام فیض علی ہسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کردہ بود، لہذا حکایات خمسہ متضمن فوائد بسیار را باندک فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نمودہ لستہ فیض میر گزاشتم۔"
- ص ۵۴۰ "بکار میر فیض علی ہسر شا خواہد آمد۔"
- ص ۵۴۵ "می گوید فقیر میر محمد تقی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بیکار بودم و در گوشہ تنہائی بے بار۔ احوال خود را متضمن حالات و سواخ روزگار و حکایات و نقلہا نگاشتم و بنائے خانمہ این لستہ موسوم بہ ذکر میر بر لطائف گزاشتم۔"
- ص ۵۴۵ "احوال فقیر از سہ سال آنکہ چون قدردائے درمیان لیست و عرصہ روزگار بسیار تنگ است۔"
- ص ۵۴۸ "یکے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدند و ابتدا بہ پیش نماز آنجا کرد۔ ہیبت بر دو بزرگ بر او غالب آمد۔ در ہر دو رکعت سورۃ قل یا ایہا الکافرون یا سورۃ فاتحہ ختم نمود۔ چون رو بروئے سلام نکرد شیخ بجانب مولانا دید و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد۔ مولانا خندید و گفت کہ معقولست۔ یک خطاب ہشا بود و یک ہما۔"
- ص ۵۴۸ "روزے انوری بر دوکائے نشستہ بود۔ . . ورثہ آن مردہ نوحہ کنان می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برند کہ تنگ و تاریک ست۔ چراغ ندارد۔ . . انوری می دود و می گوید مگر بخانہ ام می برند؟ این لطیفہ پادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتش کرد۔"
- ص ۵۴۸ "لوطی مادہ خرے را میکانید۔ شخصی دید و پرسید کہ این چہ عمل است؟ گفت "برو تو چہ دانی کہ مردان خدا در چہ کارند۔"

”سیدے مقلی جلائے وطن کردہ نہت بتلاش معاش بشاہجہان آباد آمد و از فاقہ کشیہا ضعیف و نحیف شد - سورۃ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوح جلی بخط جلی نوشتہ دیدہ بود - اتفاقاً گزرش بر مکتبے افتاد - آنجا سورۃ مسطور را بخط خفی دید - گفت سبحان اللہ ! گردش ایام بیچارہ قل ہا را ہم بحال او نگزاشت - آنچنان لاغر شدہ است کہ شناختہ نمی شود -“

ص ۵۳۸

”سیدے پسرے آورد - گفتند چہ نام کردہ - گفت ابوچہل ... از سید پرسیدند کہ بارہ شا از کدام مدت آباد است - گفت پنج ہزا شدہ باشد - گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند - مدت عہد آن برگزیدہ آفاق مشہور آفاق است - گفت ”ایشان سادات دیگراند و ما سادات دیگر -“

ص ۵۳۹

”الف ابدال موزون طبیعتی بود ، الف تخلص می کرد ، در مذاہب بسر می بردند - اعیان بشاہ عباس گفتند کہ این عزیز متمول است - چیزے ازین باید گرفت - شاہ بحضور خودش خواند و گفت ”شنیدہ ام کہ زر سرخ و سفید بسیاری داری“ گفت ”قربانت شوم - شنیدہ ای کہ زر دارم شنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارم -“ شاہ خندید و سرخ و زرد گردید -“

ص ۵۴۰

”محمد حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد یار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت ، اشعار تازہ خود بسیار خواند - او بے دماغ شد و مرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبی دیدہ ام - گفتم چہ طور است - گفت ”دیدہ ام کہ در جناب مرتضوی حاضرم و فقیر بر دروازہ شور می کند - اشارے بن کردند یعنی ہر دو بنشین ... (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گذاشتہ استادہ است - گفتم کہ اے بے جگر بایی تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی - گفت کہ من بیدلم - کلیم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو صد مضمون ... بعبارت ہوج ... ہنام خود میخواند - این معنی سوہان روح من است - خدا را بآن بیدرد بگوئید کہ از دیوان من دست بردارد - گفتم کہ برو من اورا معقول خواہم کرد - کلیم بیچارہ برآمد و رفت -“

ص ۵۴۱

”ملا“ فرج اللہ خوشتر وارد شاہجہان آباد شد - این جا طنطنہ“ اشعار میان ناصر علی شنید و مشتاق گردید - روزے جہت ملاقات او رفت - پرسید کہ چہ نام داری - گفت فرج اللہ - خندہ زیر لبی کرد و سر بیچپ تفکر برد - چون ملا دید کہ سر حرف وا نمی شود دانستہ گفت کہ اگر از اسم شریف ہم اطلاع بخشند بعید از مہربانی نخواہد بود - سر فرو کرد و گفت ”ذکر اللہ“ ملا“ بسیار بے مزہ شد ، گفت لعنت اللہ -

ص ۵۵۰

”روزے ناصر علی ، شاگرد مرزا بیدل را دید و پرسید کہ مرزا چہ می کند - گفت در این ایام چہار عنصر می نویسند - پیام من خواہی رساند کہ چرا وقت عزیز را ضائع می کنی - فردا ست کہ این چہار عنصر خواہند خفت - آنہا کہ پنج روزہ عمر را دریابند -“

ص ۵۵۰

”در اول بمشقی اشعار ریختہ کہ یزبان اردو شعریست بطرز فارسی توغل بسیار نمودہ ، چنانچہ شہرہ آفاق ست - بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیدہ ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایان این فن گشت -“

ص ۵۵۱

”و از ہسکہ از ابتدائے سخن گفتن نام بریختہ گوئی برآورده دعوائے شعر فارسی چندان ندارد - اگرچہ فارسی کم از ریختہ نمی گوید - می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم - در آن ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ -“

ص ۵۵۱

”اگرچہ دیوان فارسی ہم دارد اما در فارسی گویاں شعرده نمی شود -“

ص ۵۵۲

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع النفائس' میں تقی اوحدی کے حوالے سے، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے۔ "میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں ہست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ہست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جگنو پکڑنے کے لیے جن لاکھوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انہیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے۔ اس کے ہست اور بلند کے درمیان جی رشتہ ہوتا ہے۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں ہست و کمزور نظر آتا ہے، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی نئی دنیا نظر آئے۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو غصہ بھرتی کے اشعار معلوم ہوتے تھے، دوسری نسل کے لیے احساس، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخاب کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ میر کے کلیات کو پڑھنے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا ترکیب کر دیتا ہے، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے۔ کبھی ہم اس سے اکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلنے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار نہ صرف منتخب کر چکے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دلیا میں ہل چل مچا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ با شعور اور زندہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں۔

محمد حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ "زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا۔"

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو الہیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

تیسرا باب

محمد تقی میر

مطالعہ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جواہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے:

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں

کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کئی عمر در بند فکر غزل سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے

زمین غزل ملک می ہو گئی یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور غنائی صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزیات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیث دیگران میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جلد زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ "ہستش اگرچہ اندک ہست است اما بلندش بسیار بلند۔" مصطفیٰ خان شیفتہ نے یہ بات مفتی صدر الدین آرزو کے تذکرے کے حوالے سے ضمیمہ میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

دیتی ہیں۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی۔ پھر وہ ایسی کیا خصوصی انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم ”سنگ“ کا نام دے سکتے ہیں۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی۔ میر کا تخلیقی عمل اسی سطح پر ہوتا ہے۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف لامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں بھی شعور اور معنویت پیدا کر کے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔ یہ نیا جذبہ ان معنی میں لیا نہیں ہے کہ یہ اس سے پہلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک نیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھئے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہونے ہونے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات ”چھپ جاتی ہے۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیر معمولی بنا کر پیش کرتے ہیں، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطہ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انہی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ ”شاعر کا کام لئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انہیں برتنے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔“ میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھتے ہیں۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا :

دل اور عرش دونوں یہ گویا ہے ان کی سیر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مالوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور ساتھ ساتھ جس کی لئے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیاناہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور افتخار بھی :

شعر میرے ہیں سب خواص پسند ہر مجھے گفتگو عوام سے ہے
شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر ابھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑتی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتقاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے، ان کی شدت غم، ان کا جلانے والا سوز و گداز، ان کی خستگی اور قنوطیت ایک مریضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرز فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوت امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلانے نہیں بلکہ پیار کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یوں سس کی کہان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیام فتح اور نہ جھکی تو پیغام موت۔ جذبے، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس کر سکتے ہیں جنہوں نے کبھی میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ ”اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تتبع کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے۔“ اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اس لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ لگتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھے بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی ہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو نئے سرے سے مرتب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور براہ راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی بے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے ایسا
شام سے کچھ بیہوشا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ مقلس کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذر بُت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طبع دراز

وہ ہالہ سو گیا ہے سرھانے دھرے دھرے

ہم ہونے تم ہونے کہ میر ہونے

اس کی زلفوں کے سب اسیر ہونے

ان اشعار میں معنی کی کئی نہیں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اسی تخلیقی عمل سے فکر و خیال کو بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیفتہ نے ”اگر سحر است سحر حلال است“ کہا ہے۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے:

خالی نہیں بغل کوئی دیوان سے مرے

افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ عشق ہی روح کائنات ہے:

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

یہی خدا ہے:

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق

کچھ کہتے ہیں سُرِ الہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۵۸)

اس لیے سارے عالم میں، خدا کی طرح، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے:

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے یعنی ایسا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم، ص ۲۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا،

اسی لیے یہ ہر عمل کا محرکِ اول ہے۔ فرہاد کی کوہ کنی اس کی ایک مثال ہے:

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹنے کا پردے میں زور آزما ہے عشق

کون مقصد کو عشقِ یں پہنچا آرزو عشق، مدعا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۲۸۳)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے:

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب

بر شے جو یان پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعثِ ایجادِ خلق ہے ۔ اس تصورِ عشق پر اپنی مثنوی شعلہ شوق ، دریائے عشق اور معاملاتِ عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاشِ عشق ہے اور دل عشق کا مقامِ خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بھید سے واقف ہو :

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت سے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسب رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی اندازِ نظر طرح طرح سے ابھرتا ہے :

لاحق ہم مجبوروں پر یہ نہت ہے بختاری کی
چاہے ہیں سو آپ گھرے ہیں ہم کو عہت بدنام کیا

بہت سعی کرے تو مر رہے میر ۔ بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصلِ محبوب اور نئی زندگی کا نقطہ آغاز ہے ۔ میر کے تصورِ عشق کے اس بڑے دائرے میں عشقِ بتان بھی بتدریج عشقِ حقیقی کے دائرے سے آ ملتا ہے ۔ اس سے انکشافِ ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفاتِ خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور تقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آسائشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام اندازِ نظر تھا ، اس تصورِ عشق

کے دائرے سے خارج ہے ۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی ، ماحول ، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے ۔ اس تصورِ عشق کا تعلق اس ماہد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراجِ انسانیت ہے اور جس کی ، اٹھارویں صدی کی طرح ، ہمارے ہر نفساد دور کو بھی ضرورت ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی پرخلل معاشرے میں زندگی کا صور پھونک سکتا ہے ۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت تیزی سے گر رہی تھی ۔ لوگوں کے اخلاق بکڑ چکے تھے ۔ طمع و نفسا نفسی ، خود غرضی و بے عملی ، غرور و بزدلی ، زر پرستی و ظلم و جبر ، استحصال و ناانصافی ، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے ۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں دوبارہ شامل کر کے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک نیا تسلسل دیا ۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے کردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر ایسے مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر کرنا بھی ضروری ہے ۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو میر کی مثنویاں الہیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں ۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو پھر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا ۔ میر کے تصورِ عشق میں موت کے یہی معنی ہیں ۔ ع ”موت کا نام پیار کا ہے عشق“ ۔ یہ وہی تصورِ عشق ہے جو یسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے ثور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مد مقابل ٹھہرتا ہے ۔ ع ”مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی“ کے معنی بھی اسی تصورِ عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں ۔ ”جاوید نامہ“ میں پیر رومی کی زبان سے ٹیپو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا اسامہ کہلایا گیا ہے ۔ میر کی طرح ، اقبال کے نزدیک بھی ، مردانہ وار جان سپرد کرنا زندگی ہے :

در جہان نہ توان اگر مردانہ زیست
ہم چو مردانِ جان سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں صوفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی تعلیم عشق ہے جو میر کے والد نے انہیں دی تھی :

”اے بیٹے عشق اختیار کر۔ (دلیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باختہ عشق ہونا کمال کی علامت ہے۔ عشق ہی سوز و ساز ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“^{۸۷}

میر نے اسی تصور عشق کو، اپنی شاعری کے ذریعے، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر، جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی علویت کو غم و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا۔ یہ ان کی عشقیہ شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے۔ اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے۔ میر نے عشق کی کیفیات کو تجربے کی بھٹی میں ہکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ شعروں میں ڈھال دیا ہے۔ ان تجربوں میں رنگارنگی ہے، وسعت اور گہرائی ہے۔ انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی شاعری میں نہ ملتا ہو۔ ان کے ہاں تجربات عشق کی ایک دنیا آباد ہے۔ ع ”آب و ہوائے ملک عشق تجربہ کی ہے میں بہت۔“ اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے۔ ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام ہے۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے۔ حسنِ عسکری نے لکھا ہے کہ میر کی ”کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں۔“^{۹۰} اسی عمل سے ان کی شاعری ”جادو کی پڑی“ بن جاتی ہے۔

غمگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے۔ آتشِ فراق اور آرزوئے وصل میں جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں، جو میر کی آواز ہے، اپنی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے۔ محبوب کی ہر ہر ادا، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے۔ محبوب کے جسم، رخسار، قد، بال، ہونٹ، چال، آنکھ، سراپا، ساق، دہن، نگاہ، لباس، رنگِ بدن ہر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس کی شوخی، شرارت، لاز و ادا، جلوہ آرائی، رعنائی، بے اعتنائی، بے مروتی، سخت دلی اور

اندازِ گفتگو کا انہی مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک جذبہ عشق باقی ہے، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے ہی سے بیان کرتے ہیں۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی کو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں۔ غمِ دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غمِ جاناں کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے یہ لکھو سو مرتبہ لوٹا گیا
یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گم کہ شکوہ چرخ اس ستم گر ہی سے کنایت ہے
یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :
میرے تغیرِ حال پر مت جا اتفاقاتِ دور زمائے کے

کیا ہے گلشن میں جو نفس میں نہیں

عاشقِ ویر کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے

ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ایفاءے عہد تک نہ جئے عمر نے ہم سے بے وفائی کی
جن بلاؤں کو میر ستے تھے ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں احساس و جذبہ کے بھاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موت کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا۔

عشق سب نے کیا ہے۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو میٹھا میٹھا سا درد، گرم گرم سا دھواں، ایک آگ سی جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور یادِ محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے۔ اس بے نام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو نک میر کو سنئے کہ موتی سے پروتا ہے۔

یہ دو تین شعر سنئے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سننے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جائے کہ کیا ہے
گر عشق نہیں ہے تو ، یہ کیا ہے بھلا مجھ کو
جی خود بخود اے ہمدم کا ہے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور
اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آجاتے ہیں ۔
یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے
بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ
بنا دیتا ہے :

قامت خمیدہ ، رنگ شکستہ ، بدن نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا
کچھ زرد زرد چہرہ ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا
پہرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
شاید کہیں تمہارا دل ان دنوں لگا ہے
کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے
کیا میر ہے یہی جو ترے در پہ تھا کھڑا
نم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا

اس کیفیتِ عشق کا ایک اور رخ دیکھیے ۔ عشق اور جنون ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔
آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں
محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا ۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس
غیرتِ ناپید کی آواز ہی سن لیتے ۔ ڈاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور
ریڈیو بھی نہیں تھا کہ فرمائشی گلے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا
دیا جاتا ۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہ طور سے ہو کر جانا تھا ۔
اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی
کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا بھرتا ہوگا ۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے :

کہتا تھا کسو سے کچھ ، تکنا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاب ، سچ ہے کہ دوا نہ تھا
کچھ نہیں سوچتا ہمیں اس بن شوق نے ہم کو بے حواس کیا
اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
دل تڑپے ہے جان کھپے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
جنوں جنوں لوگ کہے ہیں جنوں کیا ہم سا ہوگا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا
اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
ہے خبر میر صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا
جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
احوال میر جی کا مطلق کیا نہ سمجھا
کچھ زہر لب کہا بھی سو دیر دیر رو کر

بارہا اس کے در پہ جاتا ہوں حالت اک اضطراب کی سی ہے
اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار یادِ ایام جب تحمل تھا
چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے ہنکار لایا ہوں
میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چپکے سے شرمسائے بہت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے
گا تو اس سے یہ کہے گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا ۔
میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں ۔ یہ دو ایک شعر دیکھیے :

جی میں تھا اس سے ملنے تو کیا کیا نہ کہیے میر
ہر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں میر کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقیہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے ۔ عشق کا مارا عمل ،
انجنا ، پیار ، شکوے شکایت ، ہجر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے ۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں فصل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی پاسداری بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم قیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے ہمار کہا
حال بد گفتنی نہیں میرا تم نے پوچھا تو مہربانی کی
یاسر ساموس عشق تھا ورنہ کتنے آنسو ہلک تک آنے تھے
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے
چگر چائی ، ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آنے جو میر کچھ کام ہوگا
جی میں آوے سو کیجیو پیارے ایک ہولنا نہ درہے آزار
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے پھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر
وصل اس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ
نظر میر نے کیسی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد
کوئی توجہ سا بھی کاش تجھ کو ملے مستعدا ہم کو انتقام سے ہے
باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم کلبے کو میر کوئی دے جب ہکڑ گئی
میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجمان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب کو

کل وے تشریف پاں بھی لائے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی ناکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور جلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مدارج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو کمزور کرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بین اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاج کے سلسلے میں پھکڑ بن ایک پست چیز ہے ، اس طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلانا بھی ایک پست عمل ہے ۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیائی ہو ۔ ارسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ اسے امید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غم دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجمانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا محسوس حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو یہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو ہستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسن بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بدنام چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بدنامی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سو کر ہمارے لیے تسکین بخشی بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ٹریجیڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریجیڈی میں ہم زندگی کے المیے کو پہلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیوپیتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک انتہا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کر کے ہمیں احساس علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا سزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا سزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں رہنے دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور ہسپانیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزوں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے سمندر میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مائیگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر

کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے

ناکام رہنے ہی کا تمھیں غم ہے آج میر

ہمتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام باب

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک انوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات کلی نے یہ سن کر تبسم کیسا اسی لیے میر کے غم میں تلخی، یزاری اور زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری سے خود اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری پڑھنے والے پر ہوتا ہے۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے۔ کیٹس (Keats) اپنی نظم ”اوڈ ٹو میان کلی“ (Ode to Melancholy) میں یہ بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن فانی ہے۔ لیکن حسن کو فانی کہہ کر وہ اسے دوام بخشتا ہے۔ گوئٹے کے ”ناؤٹ“ کی انتہائیہ نظم ”رفنگاں کی یاد میں“ بڑی غم انگیز نظم ہے۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی گہری تصویریں ملتی ہیں۔ پرومیتھیس (Promethicus) کی تقریر غم و الم کے اظہار کا شاہکار ہے۔ ہولڈیرن کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں۔ ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز نغمے چھیڑتے ہیں۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم کا علاج بھی کرتی ہیں۔ میر کا غم بھی مثبت اور سعادت افروز ہے۔ وہ یاسیت کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم میں نیا اعتقاد بحال کر کے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے ہمارے کرتے لکیر ہیں۔ شیلی بھی یہی کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اردو کی روایت سے تعلق رکھتی ہے، اس کا رجحان غنائی ہے۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص فطرت موجود تھی۔ وہ ایک ایسا حساس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک غنائی شاعر کا ہونا چاہیے۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں۔ ایک علم رکھنے والا رجحان (Cognitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے، دوسرا عمل کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ ایک نارمل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں۔

میر کے لیے، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا۔ ان کی زندگی کے حالات نے، ان کی ناکامیوں اور ”پر آشوب زمانے“ نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ ”پر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی، اس میں بھی امید کی لیے موجود ہے۔ گوئٹے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹتی ہے۔ میر، ہولڈیرن اور شیلی کی طرح، غم سے واسطہ رکھتے ہیں۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے۔ یوں تو شعوری فنکاری پر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لاشعور کا حصہ شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انہیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے۔ میر کا رنگ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گارہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرا رہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی پہاڑ کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے۔ ہمارے ہاں اس پر عروض کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرار غنا

ہے کیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے لعلق رکھتا ہے۔ میر کے شعر اسی غنا کی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے۔ شاعری میں جذبہ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے۔ میر کے لفظوں کی آوازیں، بحروں کا وزن، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اردو شاعری میں لاثانی ہے۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبیوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں۔ میر عاشق ہیں، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیت کی انتہا پسندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ پیٹرارک (Petrarch)، جسے قرون وسطیٰ کے بعد لشاعۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے، عشق ہی کے گیت گاتا ہے۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں۔ شیلی بھی، انقلابی شاعر ہونے کے باوجود، عشق ہی کا شاعر ہے۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے۔ وہ زندگی بھر عشق کا بار اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اٹارتے رہے۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک مرہم ہے۔ عشق کی شدت، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل، فنی ضبط اور توازن، اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر نکالنے کی قوت، طرز فکر و ادا کی آفاقیت، مخصوص راگ کی دلکیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دنیا کے عظیم غنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور پہلو بھی دیکھیں۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں، کمزوریوں اور توانائیوں، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے۔ میر نے انسان اور زندگی ہی کو اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملاتے اور مقابلہ کرتے ہیں۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد، اپنی بے مائیگی کے باوجود، تخلیقی سطح ہی پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

بارے دلہا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو

ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں چھکتا۔ وہ انہیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنہیں زندگی خواہش ہے۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے۔ وہ آذر بت تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابلِ دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے۔ میر کی ”انا“ اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخ نہیں ہونے پاتی۔ میر کا انسان روسو کا ”انسان“ نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ”آدمی“ ہے جس میں ”مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے۔“ ۱۰۰ میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں۔ یہ دو شعر دیکھیے۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

سر کسو سے فرو نہیں آنا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

اللہ کیسے ہوئے ہیں جنہیں ہے ہندگی خواہش

ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوئے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بار امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ

آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آذر بت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔ دل اور دلتی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلتی اس تہذیب کا دل، جو مٹ رہی ہے۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجان بنا دیا۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب

یہ کچھ لطف اس اجڑے نگر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی بددماغی کے بت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کہال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کائنات اور اپنے سے الگ کر کے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کر کے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے۔ میر ”ہمیں“

سے ”ہم“ تک ایک لمبے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے۔ اس تجربے سے انہوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تائیت کے فرق کو مٹا کر ”ہم“ کو انسان کا نمائندہ بنا دیا۔ وہ جب اپنی بات ”ہم“ کے ساتھ کہتے ہیں تو میں، آپ اور سب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر ہماری ہی بات بیان کر رہے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم فقروں سے بے ادائی کیا

آن بیٹھے جو تم نے ہمار کیا

وجہ بیگانگی نہیں معلوم

تم جہاں کے ہو داب کے ہم بھی ہیں

دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا

بوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مد کی آنکھیں

تب کوئی ہم سا صاحب، صاحب نظر بنے ہے

یہی صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر، میر صاحب، میر جی، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ پد تھی، میر کو اپنے سے الگ کر کے مخاطب ہو رہے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلٹ نے لکھا ہے کہ ”شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔۔۔ فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے، الگ الگ ہوں گے۔“ ۱۱

میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ پد تھی، میر کو اپنی ذات سے الگ کر کے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کر کے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنئے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے :

لیتے ہی لام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کٹی ستے پریشاں کوئی
میر جی ! کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو
نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچ میر تجھ سے ہی یہ خساریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آ جائے
عاشق تھے درویش تھے آخر بے کس بھی تھے، تنہا تھے
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میں میر کر اس کو بہت پکار رہا
صبر بھی کر لے ہلا پر میر صاحب جی کبھو
جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھر کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو مقطعوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انہیں دنیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے؛ مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آئینے کی طرح صاف تو ہے لیکن جسے مصور اپنے موطن سے صحنہ قریطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون تھوکنے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج میں آتی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بہار آئی ہے غنچے گل کے نکلیں ہیں گلابی سے
نہال سبز جھومیں ہیں گلستان میں شرابی سے
مد رنگ بہاراں میں اب کی جو کھیلے ہیں گل
یہ لطف نہ ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
کچھ موج ہوا پیچھا اب اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

سرو لب جو، لالہ و گل، سرین و سنن ہیں شکوئے بھی
دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

اہے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجئے جو آپ کے ذہن میں آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
ہات برے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے ہوں نیکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

لفظوں سے نئی ہوئی یہ وہ منہ بوائی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے۔ یہی طرز میر ہے۔ طرز میر مختلف اجزا سے مل کر بنا ہے۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے۔ اس طرز میں عاشق میر، مجنون میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ اس عمل سے انہوں نے اردو زبان اور اردو شاعری کو اپنی جان کاہ محنت سے جہاں پہنچایا وہ اردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے۔

تاریخ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر کھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے۔ اردو شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی۔ میر نے فارسی شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا۔ میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھنے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم بولتے اور سنتے ہیں۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرز میر پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئٹے کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ گوئٹے کے فاؤسٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بولی پوری طرح لطف اندوز ہوئے اور صاحب ذوق، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے۔ طرز میر سادہ ہے لیکن ہرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے۔ یہ اردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میسر آ گیا۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں۔ میر و سودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا ہد رفیع سودا کے طرز کی تقلید ہر صاحب فہم کر سکتا ہے۔ یہ طرز، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل ممتنع ہے۔ ۱۲۔ اس ناقابل تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر لستر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

مرسری تم جہان سے گزرے ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

لگتا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات

دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا

سب پہ جس بار نے گرائی کی اس کو یہ استاواب اٹھا لایا
اس کے ایسائے عہد تک نہ جیے عمر نے ہم سے بے وفائی کی
میر ان لیم باز آکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بھہسا رہتا ہے دل ہوا ہے چسراغ مفلس کا
تھا میر عجب فقیر صابر شاکر ہم نے اس سے کبھی شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

اس سادگی میں جہاں سہل ممتنع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایمان کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے کوزے میں دریا سا

جاتا ہے۔ طرز میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر کیا دوانے نے موت پسائی ہے
ہوگا کسو دیوار کے سائے میں بڑا میر کیا ربط محبت سے اس آرام طب کو
میرے تغیر حال پر مت جا اتفاقات ہیں زمانے کے
کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثابت کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
مصائب اور تھے ہر دل کا جانا عجب اک ساغہ سا ہو گیا ہے
اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیقی و تنقیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ ”سلیقہ“ سے ظاہر کیا ہے ع ”سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے“ یا ع ”شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں“۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جتن کرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیکی سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگ میر سے مل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کاملین فن کا طرہ امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورے اس طور پر اس سلیقے سے چلی بار استعمال ہوا ہے۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کندے سے میر پھر ملیں گے اگر خدا لایا
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر کیا دوانے نے موت پسائی ہے
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے بچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چولک اٹھے ہو

ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچاؤ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کر کے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انہیں کہیں استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں کم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ اپنے حسن سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں جاتی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بیجا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
لازکی اس کے لب کی کیا کہیے پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھوں مولد
یعنی رات بہت تھکے جساگے صبح ہوئی آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جاتی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ انہوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جان کاہی کے ساتھ لفظوں اور تمثالوں (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، موقع و محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، ابھر آئے ۔ یہ کام

بھری مثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے ۔ تمثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا ۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے ۔ ۱۲ میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا ۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے ۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے ۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں ۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے ۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں ۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے ۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں ۔ بعض اشعار ایسے ہیں ، جن کا ذکر آگے آئے گا ، جن میں پورا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اردو ہے اور دونوں مصرعے دو لخت ہیں ، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے ۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا ، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگ سخن کو جنم دیتی ہیں ۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اردو اسلوب سے ایک جان ہو گئی ہیں ۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرز میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

ہاں ناموس عشق تھا ورلہ کتنے آسو ہلک تک آئے تھے

ہائے اس زخمی شمشیر محبت کا جگر

درد کو اپنے جو ناچار چھپا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا بھر بیز اک شعلہ پر بیچ و تاب

شع تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو ہر راہ فنا کے شرر صفت

ایسے نہ جائیں گے کہ کوئی کھوج پاسکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹیہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے ۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص تمثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ الھوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں اردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے گزرنے کے بجائے الھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا۔ ان کے تصورات میں جو تنوع ملتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی مثالوں کا ایک مخصوص دائرہ ہے۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ”ہناؤ سنگھار اور رنگینی“ سے نہیں بلکہ ”نور“ سے ہے۔ ان کی شاعری میں چمک، فضا، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں۔ جزئیاتی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmospheric) سے انھیں دلچسپی ہے۔ وہ باریک ہیں لیکن لطیف چیز، ایک اچانک روشنی کی طرح، ان کے سامنے آتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ”کلی نے یہ سن کر تبسم کیا“ تو پھول کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انھیں چونکا رہا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے ہیں اور اسے نچوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں یہ مثالیں بنیادی کام کرتی ہیں۔ میر کی نصیر پرین دل کو تیز اشتر کی طرح کاٹ کر نکل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں ہوتا کہ اشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ موجود ہے۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے:

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم جسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے
نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسودن میر یونہی مر رہوں گا
جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و پر بھی گئے ہمار کے ساتھ اب توقع نہیں رہائی کی
بتہ بتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو مارا جانے ہے

منع گریہ نہ کر تو اے ناصح اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ
میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھپ جائے گا۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار پڑھ کر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسن معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے پڑھنے کی چیز ہے۔ اسی وقت ہم اس کی مختلف تہوں، اس کی گہرائی، اس کی رنگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ اس اثر انگیزی، اس نشتریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

موسم ہے نکلے شاخوہ سے ہتے برے برے

بودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی تال اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے:

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں

داغ جگر بہ کھائے ہیں، چھاتی بہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو پھیلا کر اور دھما کر کے خوش گوار بنا دیتے ہیں۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مالوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ”جھولے“ ۱۳ کا سا لطف سمیا ہو جاتا ہے۔ ”میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (نہ صرف) اردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انھیں بحور میں ہوتے ہیں۔“ ۱۵ میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے۔ یہ راگ چھوٹی، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس راگ میں تاشے باجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی آلے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں نشتریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لفظوں اور ان کی ترقیب سے پیدا ہونے والی آوازیں، بحروں کا آہنگ، قافیوں کا استعمال، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ”مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو“۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ہم میر کو اسی راگ سے پہچانتے ہیں:

جادو کی "بڑی ہرجہ" آیات تھا اس کا

منہ کچے غزل پڑھتے عجب سحر بیان تھا

کولارج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے کردار سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجہ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہو گئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا :

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ

ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی نقش سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور خود کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور دعویٰ کرتے ہیں :

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں

یوں ہی سودا کہہ رہا ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جائے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب بعض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ کمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر انہوں نے اس قوت کو بے محابہ اور بے تکان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام "واہ" ہے اور میر کا کلام "آہ" ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اغلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ذریعے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں نہہراؤ ہے۔ ایک ایسی افادت ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ کہیں نہیں رکتی بلکہ پہاڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز و ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی پر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے۔

سودا قصیدہ اور ہجو میر کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سودا خوش دل انسان ہیں۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے۔ رہی ہجو، شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم رتبہ رہی ہے۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اسی طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے ہلا شبہ بہتر ہیں۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے۔ سودا نے اردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کر کے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ میں ہجر کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں۔ ان کی چودتِ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں۔ وہ اپنی قوتِ شعر گوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں۔ ان کا شعور مزاح، ان کے تغیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ ان کا مخصوص راگ ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ آج خدائے سخن میر ہیں، سودا نہیں ہیں۔ میر کا اثر، سودا کے مقابلے میں، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ذرا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

- سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف
اے مصحفی تو اور کہنا شعر کا دعویٰ
بہتا ہے یہ الدازِ سخن میر کے مونہ پر
میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
کون ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں
میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں
نہ ہوا ہر نہ ہوا میر کا اندازِ نصیب
ذوق، یاروں نے بہت زور غزل میں مارا
حالی سخن میں شیفہ سے مستفید ہے
شاگرد میرزا کا، مقلد ہے میر کا
میر کا رنگ برتنا نہیں آسان اے داغ
انے دیوان سے ملا دیکھیے دیوانِ انت کا
- (سودا)
(مصحفی)
(ناسخ)
(غالب)
(ذوق)
(حالی)
(داغ)

ہم ہیں کیا چیز جو اس طرز پہ جائیں اکبر
ناسخ و ذوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ
شعر میرے بھی ہیں ہر درد و لیکن حسرت
میر کا شیوہ گفتار کہنا ہے لاؤں
میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھے بڑے میرزا یگانہ دہنگ (یگانہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔ آئیے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو پہنچی ہے اور اردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے بہترین نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایتِ غزل گوئی کے نہ صرف تمام تنازعے پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا انفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انھوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاق ہے۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور غم و الم کو کائنات کا حصہ بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔ میر نے شاعری میں نشتریت پیدا کر کے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے دور میں تھے۔ ایلٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ رومانی تنقید کے لحاظ سے ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انھیں عالمی شاعر (World Post) کہا جاتا ہے۔ اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے۔ سودا، غالب اور اقبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انہیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجدِ آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے ہاں سعدی کا سافنی توازن ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کر کے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم پایہ ہے۔ مشرق میں سعدی، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ورجل، دائی، چوسر، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کلماتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر خارجی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے، رومانیت کے آغاز کے ساتھ انیسویں صدی میں ابھرنے شروع ہونے جن میں وردسورث، کولرج، ہارن، شیلی، کیٹس انگریزی کے، ہیوگو اور بودلیر فرانسیسی کے اور ہولڈیرن اور ہائنے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے۔ میر کے ہاں بودلیر کا غم ہے۔ ہائنے کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے۔ میر ایسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلیر کی طرح ایسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ میر کے کلام کی پختگی، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

کوڑے میں بند کر دیا ہے۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے:

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز

تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے۔ میر نے کئی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بول بول جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کر کے ایک وقت دو کام کیے۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہِ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں پک کر ایسی لکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہو گئی اور اس کا ارتقا تیز ہو گیا۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و ناجی کی زبان سے کیا جائے، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے، تو ہمیں آبرو و ناجی کی زبان محدود اور گنجلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و ہمہ گیریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گہرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے ایک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی، غالب، مومن اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا۔ میر کی زبان فارسی کے زیرِ اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیبِ اردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کر کے اردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے۔ میر کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیں:

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسو دن میر یوں ہی سر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیرِ اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہونے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے ہر دل کا جانا عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۴ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ — مصائب ، دل ، عجب ، سانحہ — عربی فارسی کے ہیں۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور سانحہ خواص بولتے ہیں۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور سانحہ کے معنی معلوم ہونے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہو گئے ہیں۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لبنے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو

بے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ۔ یہاں اردو زبان کی وہ صورت وجود میں آتی ہے جسے ہم خالص اردو کہتے ہیں۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کامیابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ میر ناکامیوں سے کامیابیوں کی طرف بڑھے ہیں۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں۔ ان کا ہست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کر کے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں۔ دالتی نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو۔“ ۱۶۴ میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہو گیا۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں نشتریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ یوں تو مجنوں کے بھی چچا ہیں ہم

چوٹیں دل کے ہیں بتاں مشہور اس ہی اعتبار رکھتے ہیں
خرابی کچھ نہ پوچھو ملکتر دل کی غارت کی
عموں نے آج کل سنیو وہ آبادی ہی غارت کی
کہنے لگا کہ واہی یک اتنا کیوں ہوا ہے سڑی اے جا بھی
ہمیں غش آ گیا تھا وہ بدن دیکھ بڑی کلول لی ہے جات ہر سے
نہ پوچھ کچھ لبر تسرما بچے کی کیفیت
کہوں تو دختر رز کی فلاں چل جاوے
مطلب کو تو پہنچتے نہیں اندھے کے سے طور
ہم مارتے پھرے ہیں یونہی ٹپتے ٹوٹے
مت ان تمازیوں کو خائف ساز دیں جالو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

میر ہر قسم کے لفظوں ، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں ڈرتے۔ کامیابی ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے۔ یہاں بھی وہ عام زبان کو تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کا لہجہ اور طرز یہاں بھی موجود ہے۔ اسی تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوتے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا شعر جادو اثر ہو کر ہماری زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ دوسری صورت ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر پور ملے گے اگر خدا لایا
میر صاحب زمانہ۔ لاسزک ہے دولوں ہاتھوں سے تھامے دستار
شکوہ آبلہ ابھی سے میر ہے پیسارے پنوڑ دلی دور
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
بہت سعی کرینے تو مر رہینے میر اس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی

کبھو کے دن ہیں بڑے ہاں کبھو کی رات بڑی

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

اس عاشق میں عزت سادات بھی گئی

جہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابل قبول ہے۔ اس تخلیقی عمل نے زبان کے اندر اثر بیان کی وہ قوت پیدا کر دی کہ وہ زبان ، جو آرزو کے دور میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلتا سیکھ رہی تھی ، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور کو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا۔ آبرو و ناجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ اہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا انجھو، سجن، پریم، پریت، ادھ، موہن، درین، درم، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ یہی ان کا معیار تھا۔ ع ”آپا نہیں یہ لفظ تو ہندی زبان کے بیچ“۔ اسی معیار کے پیش نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں، مثلاً لدان، موند، مندے، تنک، نگر، ٹھٹ، موئے، سرن، تنکا، ہران، کسالا، سہیں اور ہون، وسواس، نچنت، گون، جمدھر، بھسنت، سدھ، بچن، مندیل، تد، ٹھوڑ، چترے، دھیر، اچرج، سانجھ، بھجک، کڈھب، پریکھا، بھکھ، ڈانگ وغیرہ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہو گئے۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوانِ دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوانِ ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

میر کے ہاں بھی صورتِ فارسی تراکیب کے ساتھ ہے۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوانِ ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آتی ہیں، اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں۔ خالص اردو میں اضافت نہیں ہے۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر مرکب شکلی بناتے ہیں۔ اضافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ”کا، کی، کے“ کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اضافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے۔ اسی لیے فارسی اضافتِ اردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنہیں میر نے اپنے ہاں کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ہم ہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

”کشتہ“ ستم - برنگِ سبز نورستہ - ہائمالِ صد جفا - سبزہ یگانہ - صد خانماں خراب - ناوکِ بے خطا - کشتگانِ عشق - رہروانِ راہِ فنا - بے خودانِ محفلِ تصویر - سنگِ گرانِ عشق - صیدِ قاتواں - نیمکِ مرغِ کباب - طائرِ رنگِ حنا - دیدہ حیرانِ تماشاں - طائرِ سدرہ - سرلشیں روئے خاں - چشمِ پشتِ پا - شعلہٗ ہر بیچ و تاب - خاکِ افتادہ ویرانہ - عہدِ وفائے گل - صفحہٗ ہستی - جریدہٗ عالم - سعیِ طوفِ حرم - طائرِ پربریدہ - مرغِ گرفتار - آوازِ دل خراش - دیدہٗ خوبار - دیدہٗ بے اختیار - چشمِ گریہ لاک - گدائے کوئے محبت - اسیرانِ بلا - سجادہٗ بے ثمر - گردنِ مینائے شراب - حیرانی دیدار - جلوہٗ گہ یار - گیسوئے مشکِ بو - صفحہٗ خاطر - نو گرفتارِ دامِ زلف - سرِ پُرشور - داخلِ خدامِ ادب - دلِ خانہٗ خراب - دامنِ گلچینِ چمن - پسِ دیوارِ گلشن - شامِ شبِ وصال - حسرتِ وصل - خیالِ رخِ دوست - بسیاریِ الم - ذوقِ جراحت - لطفِ قبائے تنگ - آتشِ موزانِ عشق - قربانِ گویہ وفا - خنجرِ بیداد - حجابِ رخِ دلدار - زرِ داغِ دل - سیرِ سرِ کوچہ و بازار - گردونِ تنک حوصلہ - مرغانِ گرفتارِ چمن - مردنِ دشوار - دانہٗ اشک - منقارِ زیرِ پر - شمعِ آخرِ شب - آتشِ گل - مالندہٗ نقیرِ پا - مردنِ دشوارِ رفتگان - تکلیفِ باغ - تو تیغِ ستم - حرفِ شگونِ وصلِ یار - چراغِ زیرِ دامن - غافلانِ دہر - چشمکِ گل - میلانِ دلربا وغیرہ وغیرہ۔“

یہ تراکیب میر کے کلام میں اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اردو۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوبِ شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انہیں کلامِ غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی۔ یہ چند اشعار دیکھئے :

داغِ فراق و حسرتِ وصل ، آرزوئے شوق
سب ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گرمی عشق مائع نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اکا اور جل گیا
اشک تر ، قطرہ خوں ، لخت جگر ، پارہ دل
ایک سے ایک عدو آنکھ سے بہتر نکلا
کاؤر کاؤر مڑہ یار و دل زار و لزار
گنہ گنہ ایسے شتاب کی چھڑایا نہ گیا
چشم سفید و اشک سرخ آہ دل حزین ہے یاں
شیشہ نہیں ہے مے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
درد دل ، زخم جگر ، کلفت غم ، داغ فراق
آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کیا کچھ
غم فراق ہے دنبالہ گرد عیش وصال
فقط مزا ہی نہیں عشق میں ہلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی پن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگ میر کہتے ہیں۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ، جن کی مثالیں ہم پہلے کسی باب میں دے آئے ہیں ، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدریوں کو بھی مرکب مصدریوں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے۔ مثلاً :

ع آج تاج شد نہ سر کو فرو لاؤں تیرے پس (ص ۳۷)

ع شاید لون میر کس کو اہل محلہ سے میں (ص ۱۳۳)

ع آئی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے (ص ۱۳۰)

ع دیکھا اے جس شخص نے اس کو عجب آہا (ص ۳۴۹)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں :

(۱) میر سے پہلے ”کبھی“ کے لیے کدھیں ، کدھی ، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ پہلی بار مضمون اور ناجی کے ہاں ”کبھو“

کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جسے میر نے دیوان اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا (دیوان اول)

ع تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمہیں (دیوان سوم)

ع جو ہاں سے اٹھ گئے ہیں وے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)

آج اس لفظ نے ”کبھی“ کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲) یہی صورت لفظ ”کسو“ کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول

سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع نادان یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوان اول)

ع کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)

ع کسو سے دل بہارا پھر لگا ہے (دیوان ششم)

(۳) میر ”تیں“ کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی

کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے

میں یہ مستند تھا اور فصحا اسے استعمال کرتے تھے :

ع چہنچا جو آپ کو تو میں چہنچا خدا کے تیں (دیوان اول)

ع کب تک تظلم آہ بھلا مرگ کے تیں (دیوان اول)

ع اس دم تیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)

ع اب تو تیرے تیں قرار ہوا (دیوان اول)

ع ہجر کی شب کو یاں تیں تڑپا (دیوان سوم)

ع ہوتا ہے دو پیر کے تیں سر پر آفتاب (دیوان ششم)

(۴) میر کے ہاں ایدھر ، اودھر ، کدھر ، کیدھر ، جدھر اور ادھر ،

اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ انشاء اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ”شہر

قدیم کے رہنے والے ادھر کو ایدھر ، ادھر کو اودھر ، کدھر کو

کیدھر کہتے ہیں۔“ آج صرف ادھر ، ادھر استعمال ہوتا ہے اور

جدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں جدھر اب

بھی عام ہے :

ع لام اس کا لیا ادھر اودھر (دیوان اول)

ع دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)

ع ہم دل جلوں کی خاک جہاں میں کدھر نہیں

ع اب کہو اس شہر لاہر ساں سے کیدھر جائیے (دیوان اول)

ع خوبی و رعنائی اُدھر بدحالی و خواری ادھر (دیوان ششم)
 ع ان نے راہ اب نکالی ایدھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)
 (۵) ”گوٹیا“ کا استعمال دیوان اول میں ملتا ہے لیکن دیوان ششم میں یہ
 ”گوٹیا“ کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوٹیا جنس ناروا ہیں ہم (دیوان اول)
 ع گوٹیا بابِ اجابت ہجر میں تیغا ہوا (دیوان اول)
 ع تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گوٹیا (دیوان ششم)
 ع میر گوٹیا کہ وے جہاں سے گئے (دیوان ششم)
 (۶) ”ٹک“ کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک
 ملتا ہے۔ یہ لفظ اب متروک ہے۔

ع ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
 ع بکر حال میر پر بھی ٹک التفات شاہا (دیوان ششم)
 (۷) ”کنے“ کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے۔ دکنی اردو اور دلی
 کے کلی کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے۔ میر کے زمانے میں
 یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ ٹک بھی اس کنے اس بن رہا نہیں جاتا (دیوان اول)
 (۸) میر ”لوہو“ بھی استعمال کرتے ہیں اور لوہو بھی۔ آج ”لہو“ مروج
 ہے لیکن جدید شاعری میں اب ”لوہو“ بھر نظر آنے لگا ہے۔
 ع چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے

(دیوان چہارم)
 ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)
 (۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وویں ع گل کو بھی میری خاک پہ وویں لٹائے
 وون ع یوں بھی مشکل ہے وون بھی مشکل ہے
 تب تک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک تب تک میں
 ہی سرد ہوا
 ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب تک تب
 تک

تب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
 جہاں کا تھا ع حیرت سے آفتاب جہاں کا تھا رہا

تس ع لک تیار جدائی ہوں میں ابھی تس پر
 جس تس ع منہ نکا ہی کرے ہے جس تس کا
 وان ع دی آگ رنگ گل نے وان اے صبا چمن کو
 کا ہے کو ع بے تاب و توان یوں میں کا ہے کو تلف ہوتا
 کا ہے ع مانند شمع مجھ کو کا ہے کے تپیں جلا یا
 تد ع ہو اس سے جہاں سیاہ تد بھی
 زور ع دل نے اب زور بے قرار کیا
 ع میر شاعر بھی زور کوئی تھا
 اُپر ع شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جیتے اُپر
 ع دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا
 (۱۰) ہائے مخلوط (۸) کا استعمال ”قدیم اردو“ میں کثرت سے ملتا ہے
 لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو
 گئی۔ میر کے ہاں ہونٹھ۔ سناٹھا۔ جھوٹھ۔ بھل (ہل)۔ بھیکھ
 (بھیک)۔ مچھلکا (مچکا)۔ تڑپھا (تڑپا) میں ہائے مخلوط ملتی ہے مثلاً :
 ع ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)
 ع اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)
 ع انہیں سناٹھوں میں جی جلا تھا (دیوان ششم)
 ع رو طلب میں گرے ہوتے۔ کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
 ع دلی میں آج بھیکھ بھی ملتی نہیں انہیں (دیوان اول)
 ع کن نے لیا ہے تم سے مچھلکا کہ داد دو (دیوان اول)
 ع تڑپھنا بھی دیکھا نہ ہسل کا اپنے (دیوان اول)
 ع جوتھ اس کا نشان نہ دو یارو (دیوان ششم)
 دیوان اول میں ہائے مخلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم
 ہو گیا ہے۔

(۱۱) ”تا“ کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ ”تا“ اب اس طرح
 استعمال نہیں ہوتا :

ع تا بروج الامیں شکار ہوا (دیوان اول)
 ع ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں (دیوان اول)
 ع اک قطرہ آبِ تا میں اس آگ کو بیہاؤں (دیوان اول)
 ع سیر کی ہم نے اٹھ کے تا صورت (دیوان سوم)

(۱۲) علامتِ فاعلی ”نے“ کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ششم تک ملتی ہے لیکن دیوانِ پنجم و ششم میں ”نے“ کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ ”نے“ موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن ”نے“ محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے :

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم غراب کیا (دیوان اول)
ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیمار کو دیکھا ہے

(دیوان سوم)
ع دہر میں ہستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوان ششم)
(۱۳) میر کے ہاں زمانہٴ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تالیث میں فرق ہے۔ مثلاً :

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)

سیر (مذکر) ع کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر (دیوان اول)

بلبل (مذکر) ع کل و بلبل بہار میں دیکھا (دیوان اول)

شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوان اول)

قلم (مونث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سوسو خط لکھا ہوگا (دیوان اول)

(۱۴) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں :

”وں“ لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے بھی منتظروں نے (دیوان اول)

ع ہے اس کے حرفِ زیر لبی کا سبھوں میں ذکر (دیوان اول)

ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی (دیوان اول)

ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب جگہ ہے (دیوان سوم)

”ان“ لگا کر ع یہ بھاری ان دلوں دوستانِ مژہ جس کے غم میں ہے خون چکان

”لی“ کی جمع ”لیاں“
ع جفاہیں دیکھ لیاں بے وفائیاں دیکھیں (دیوان اول)

”کی“ کی جمع ”کیاں“
ع اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)
میر جہاں بے لطف سے ”بے لطفیاں“ بناتے ہیں وہاں ہمارا سے ہاریاں ، گزرتی سے گزرتیاں ، ساری سے ساریاں ، ہاری سے ہاریاں ، مانی سے مانیاں ، جانی سے جانیاں ، ملی سے ملیاں ، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں۔ یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ع مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہاریاں (دیوان اول)
ع روئے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساڑیاں (دیوان اول)
ع جاں کاہیاں ہاری بہت سہل جانیاں (دیوان اول)
قدیم اردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آہو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج کر آئے ہیں۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر کے ہاں بھی ملتی ہے :

ع عاشقوں میں برجھیاں چلوائیاں (دیوان اول)

ع ان نے باتیں ہی ہمیں بتلائیاں (دیوان اول)

ع ہلکیں جھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، نیند کی نیندوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی بد وضعیں ، آوارہ کی آورگوں ، مزار کی مزاریں ، کنارہ کی کناریں ، اندوہگین کی اندوہگینوں وغیرہ ملتی ہیں۔

(۱۵) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں ”ی“ لگا کر دو کام لیتے ہیں۔ ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے صفت بنا لیتے ہیں۔ قدیم اردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا۔ اس دور کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں یاں پر سفری کا (دیوان اول)
 زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں

(دیوان اول)

تلاشی = متلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے

(دیوان اول)

ع خبرتی ہے یہ آئینہ کس کا (دیوان اول)

ع نازکی اس کے لب کی کیا کہیے (دیوان اول)

ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیں

(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادی ، مے خواری ، عیاری وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔

(۱۶) قدیم اردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے

جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی جی صورت ملتی ہے لیکن

میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو و عطف اور

علامت اضافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک

راج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور

اختصار کے ساتھ وسعتِ بیان کو مجروح کیا ہے ۔ ۱۸ میر کے ہاں

و عطف اور اضافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

و عطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)

ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)

ع لبی کا خویش و بھائی حیدر کترار کہتے ہیں (دیوان اول)

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (دیوان اول)

اضافت ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) ضائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو

بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب ”وہ“ کی

جمع غائب ”وے“ ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوانِ اول سے دیوانِ

ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع موقوفِ حشر پر ہے سو آئے بھی وے نہیں (دیوان اول)

ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

ان نے ع چھوڑا وفا کو ان نے مروت کو کیا ہوا (دیوان اول)

ع نہ سیدھی طرح سے ان نے مرا سلام لیا

(دیوان اول)

الہوں کا ع نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے الہوں کا

(دیوان اول)

تیں (تو) ع تیں آہ عشق بازی چوڑی عجب بچھائی

(دیوان اول)

کن نے ع نہ جالا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)

انہوں میں ع الہوں میں جو کہ ترے محو سجدہ رہتے ہیں

(دیوان اول)

الہوں سے ع خار و خس الجھے ہیں آہی بٹ انہوں سے کیا

(دیوان چہارم)

یہ کی جمع ہے ع برق و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں بے

(دیوان سوم)

مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس

(دیوان اول)

ستے ہو ٹک منوکہ پھر مجھ بعد (دیوان اول)

تمہیں بجائے ع تلوار مارنا تو تمہیں کھیل ہے ولے

(دیوان اول)

تمہارے لیے ع بے تاب و توان یوں میں کاہے کو تلف ہوتا

(دیوان اول)

جو اور سو ع جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے

کا استعمال

ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں ۔

ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں ۔

(۱۸) قدیم اردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی ، فارسی ، ہندی الفاظ کے

ساتھ ”ہن“ یا ”ہنا“ یا ”ہارا“ کے لاحقے سے اسمِ قاعل بنا لیتے تھے ۔

مثلاً ایک ہنا (وعدت کے لیے) ، دو ہنا (دوئی کے لیے) ، آدمی ہنا

(آدمیت کے لیے) ۔ یا ”ہار“ لگا کر جیسے دینہار (دینے والا) ،

کہنہار (کہنے والا) ، سن ہار (سننے والا) وغیرہ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے۔ انشاء اللہ خان انشا نے لکھا ہے کہ ہارنے دلی والے ”جائے والا“ کی جگہ ”جائے ہار“ بولتے ہیں۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے لئے شہر والے بھی بولتے ہیں۔ ۱۹۰۰ء میں کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عمار بن نے میرے تئیں (دیوان اول)
 ع دہلیہ لئے سے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)
 ع اک شور ہی رہا ہے دیوان بن میں اپنے (دیوان سوم)
 ع بٹھ جا چلتے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)
 (۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقات فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف انشا نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”میر عہد تقی صاحب باوجود لہجہ اکبر آباد و شمول الفاظ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستقر الخلافہ۔ ۲۰۰۰ء میں کے لہجے میں جو لوج اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہلی کہو تم اوجھے میر

(دیوان سوم)

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں

(دیوان اول)

ع اس نرگس مستانہ کو کر یاد کڑھوں ہوں

(دیوان سوم)

ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کہو بھڑکی تو میر

(دیوان اول)

ع دن جی کے اُبھنے سے ہی جھکڑے میں کٹے ہے

(دیوان سوم)

ع یوں سنا چاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم

(دیوان اول)

ع آنہوں پر لگا ہی بھرے ہے تمہارے ساتھ

(دیوان اول)

فعل حال ع حکمت ہے کچھ جو گردوں یکساں پھرا کرے ہے

(دیوان اول)

”دکا“ ”دسی“ ع سید پسر وہ پیارا ہے گا امام بانکا (دیوان اول)

ع اس ظلم پیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی

(دیوان اول)

فعل امر ع یا تو یگانے ہی رہے ہو جیسے یا آشنا

(دیوان اول)

ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل قوی رکھو

(دیوان اول)

ع ٹک داد مری اہل محلہ سے چاہو (دیوان اول)

مضارع ع خانہ خراب ہو جیو اس دل کی چاہ کا

(دیوان اول)

فعل مستقبل ع دیکھ لیوے گے غیر کو تجھ پاس (دیوان اول)

ع مر ہی جاویں گے بہت ہجر میں فاشاد رہے

(دیوان اول)

ع دل ڈھانے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا

(دیوان اول)

فعل ماضی شرطی ع کر دے ہے جس کا لاگتے ہی وار ایک دو

(دیوان اول)

(۲۰) میر نے شرم سے شرمنا اور جاہی سے جاہنا مصادر کی شکایں بھی استعمال کی ہیں :

ع صبح جو ہم بھی جا نکلتے تو دیکھ کے کیا شرماتے ہیں

(دیوان دوم)

ع لگ کر گئے سے میرے انگڑائی لے جاہا (دیوان ششم)

میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ میر کو پورے طور سمجھنے

کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے۔ غزل میں

میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آتی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ اب تک میر کی ۳۷ مثنویات سامنے آ چکی ہیں جن میں سے ۳۴ مثنویات کلياتِ میر مرتبہ عبدالباری آسی ۲۱ میں ہیں اور تین مثنویات — جوان و عروس، در مبارکبادی کتخدائی بشن سنگہ پسر خورد راجہ ناگرمیل اور مور نامہ — ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلياتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں۔ ۲۲ میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (الف) عشقہ : (۱) خواب و خیال - (۲) شعلہ شوق - (۳) دریائے عشق - (۴) معاملاتِ عشق - (۵) جوشِ عشق - (۶) اعجازِ عشق - (۷) حکایتِ عشق - (مثنوی افغان پسر) ۲۳ - (۸) مور نامہ - (۹) جوان و عروس -
- (ب) والعاتی : (۱) در بیانِ مرغِ بازاں - (۲) در بیانِ کتخدائی آصف الدولہ بہادر - (۳) در جشنِ ہولی و کتخدائی - (۴) مثنوی کتخدائی بشن سنگہ - (۵) کہی کا بچہ - (۶) موہنی ہلی - (۷) مرثیہ خروس - (۸) در بیانِ ہولی ۲۴ - (۹) تسنگ نامہ - (۱۰) ساقی نامہ - (۱۱) جنگ نامہ ۲۵ - (۱۲) شکار نامہ - (۱۳) شکار نامہ -
- (ج) مدحیہ : (۱) در تعریفِ سگ و گربہ - (۲) در تعریفِ ہز ۲۶ - (۳) در تعریفِ آغا رشید و طواط -
- (د) ہجویدہ : در ہجو خانہ خود - (۲) در ہجو خانہ خود کہ یہ سببِ شدتِ بارانِ خراب شدہ بود - (۳) در مذمتِ برشگل (۴) در ہجو نا اہل - (۵) در ہجو شخصے پیچمدان - (۶) تنبیہ الجہال - (۷) اژدر نامہ - (۸) در ہجو اکول - (۹) در مذمتِ دلہا - (۱۰) در بیانِ کذب - (۱۱) ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگان اُنسے تمام داشت - (۱۲) در مذمتِ آئینہ دار -

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنفِ غزل میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اُردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سخن ہے جس میں دوسری اصنافِ حسبِ ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مثنویات کی یہی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنفِ سخن میں طبع آزمائی کر رہے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں کا تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مثنویوں — خواب و خیال جوشِ عشق اور معاملاتِ عشق — میں آپ اپنی بیان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جگہ بیتی ہے لیکن جگہ بیتی میں بھی، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آتی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے۔ یہ کوئی ان کی عزیز رشتہ دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم دے پر چند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن
روشنِ عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں
لکیرِ عاشق و معشوق کے رنگ
جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدر الہی اکبر آباد سے دلی کھینچ لایا تو جذبات پر قابو ہانے کی کوشش میں انہیں جنوں ہو گیا۔ اس جنوں کا ذکر الہوں نے ”ذکر میر“ ۲۷ میں بھی کیا ہے لیکن وہاں الہوں نے اسے خانِ آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”بیکرِ رخصتائے میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنوں کا باعث یہی عشق تھا ع ”مجھے رکھتے رکھتے جنوں ہو گیا۔“ ”ذکر میر“ میں ”از صحبتِ احتراز“ اور ”مردم از من گریزان“ ۲۸ کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خانِ آرزو اور اہل خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ لڑکھاندہ سے سب گریہ ناک تھے :

رہی لکھ جان میرے احباب کو اڑا دیوں سب گھر کے احباب کو

ہونے پاس کوئی تفاوت ہے ہو سراسیمہ کسوٹی محبت سے ہو
کوئی فرط اندوہ سے گریہ ناک گریباں کسو کا مرے غم سے چاک
میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول
میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات خانہ آرزو سے
کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت ”نکات الشعراء“ میں خان آرزو کا ترجمہ اور
”استاد و پیر و مرشدِ بندہ“ کے الفاظ ہیں۔ مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر
کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ اس میں
عشق کی کیفیت کا اتنا بڑا درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو
نہیں پہنچتی۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں
کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں
عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر
حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت
سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی ہر کیف تصویر سامنے
آتی ہے جو پڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ یہاں بیان میں وہ
رہط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے فنی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و
جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس
مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور پُر اثر ہے۔
یہ مثنوی نہ صرف سوانح میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ
کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔ اس
مثنوی میں میر کے اس جذبہ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری
عشقیہ شاعری پر حاوی ہے۔

مثنوی ”جوشِ عشق“ میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن
بنایا ہے۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی
بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک سہجور عاشق کے جذبات کی
سچی تصویر بن گئی ہے۔ اس میں گہرے درد، کھوئی کھوئی سی فضا، دم
گھٹنے کی سی کیفیت، حسرت و یاس کا عالم، یادِ محبوب میں عاشق کی بے قراری
اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر، جو میر نے اس مثنوی میں
استعمال کی ہے، اس اثر کو مثنوی خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی۔
”معاملاتِ عشق“ میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے۔
مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کر کے میر نے پہلے عشق کا ایک بھر

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے
ملا دیا ہے۔ اس مثنوی میں سات ”معاملات“ بیان کیے گئے ہیں جن سے اس
عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری ”معاملے“ میں وصلِ محبوب کا
مژدہ بھی سنا دیا ہے:

بارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دن ہم وے متصل بیٹھے اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہا قبول ہوا یعنی مقصودِ دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میں آوارہ ساتھ آتی مرے وہ نہ ہارہ
گہرے گہرے دست دی ہم آغوشی ہماری، ہم کٹاری، ہم دوشی
عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا
بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے۔ یہ
واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعا ”وصل اس کا خدا نصیب کرے“ قبول
ہوئی ہے۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و
اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں
ابتداءً عشق یعنی ع ”دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ“ سے لے کر انتہاء ”یعنی
مقصودِ دل حصول ہوا“ تک سارا سفر بیان کیا ہے۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے
معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے۔ یہ مثنوی عشق کی
ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی۔ اس مثنوی کی فضا
میں گھٹن کے بجائے شکستگی ہے، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی
ہے، حتیٰ کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو
میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری
مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور ”معاملاتِ عشق“ میں یہ ربط اتنا گہرا
ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے
کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ”شعلہ عشق“ اور ”درہائے
عشق“ میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں۔ ”شعلہ عشق“ کا اصل نام ”شعلہ شوق“
تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبوعہ ”کلیاتِ میر“ میں بھی اس کا نام ”شعلہ
شوق“ ۲۹ ہی درج ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں ”کلیاتِ میر“ مرتبہ
کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے
اس میں ”شوق“ کے بجائے ”عشق“ کر دیا۔ ۳۰ قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ ”میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی ”شعلہ شوق“ سے قبل نظم ہو چکا تھا۔ “۳۱ فقیر دہلوی کی اس فارسی مثنوی میں، جس کا تاریخی نام ”تصویر محبت“ (۱۱۵۶/۸۱۷۳ع) ہے، بیرو کا نام رام چند ہے۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی ”شعلہ شوق“ میں ملتا ہے۔ “۳۲ یہی مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے۔ شوق نیموی نے ”یادگار وطن“ ۳۳ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ، جو فرضی نہیں اصلی ہے، عظیم آباد میں پیش آیا تھا۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے۔ شوق نیموی نے اپنی مثنوی ”سوز و گداز“ میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی ”تصویر محبت“ پر رکھی ہے۔

مثنوی ”شعلہ شوق“ کے شروع میں میر نے ۲۲ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پشتہ میں ایک خوش اندام نوجوان پُرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی۔ اس کا ایک عاشق تھا جو پُرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ جب پُرس رام کی شادی ہو گئی تو میاں بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے۔ ایک دن فرصت پا کر جب پُرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت گلا کیا۔ پُرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے :

وفا کن نے ان ناقصوں میں سے کی موا شوئے کس کا کہ وہ بھر نہ جی
جہاں میں فریب ان کا مشہور ہے زبانوں پہ مکر ان کا مذکور ہے
پُرس رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ پُرس رام نہایت ہونے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی، زمین پر گری اور مر گئی۔ وہ شخص واپس آیا اور پُرس رام کو اس سانچے کی اطلاع دی۔ بے خود و بے حواس ہو کر پُرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا۔ دریا پر لے جا کر اس کا کیریا کرم کیا۔ اس کے بعد پُرس رام کی حالت بھی غیر ہو گئی۔ صبر و ہوش جاتے رہے۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا۔ پُرس رام کی وہی حالت ہو گئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آ کر مجنوں ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی ”خواب و خیال“ کے اس شعر میں کیا تھا :

جگر چور گردوں سے خون ہو گیا مجھے رکتے رکتے جنوب ہو گیا
پُرس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

جگر غم میں یک لخت خون ہو گیا رکا دل کہ آخر جنوب ہو گیا

اسی عالم جنوں میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا۔ قریب ہی ایک مجھیرا رہتا تھا۔ پُرس رام نے سنا کہ مجھیرے کی بیوی کہہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا۔ ہارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا۔ مجھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک ”شعلہ“ تند، ”پر پیچ و تاب“ آسمان سے اترتا ہے۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع ”کہے ہے پُرس رام تو ہے کہاں“۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا۔ پُرس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دے۔ راستے میں پُرس رام نے کہا کہ یہاں ایک مجھیرا رہتا ہے۔ وہ دریا سے واقف ہے۔ رات کا وقت ہے۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو پُرس رام نے مجھیرے سے پوچھا کہ وہ ”شعلہ“ سرکش کہاں آتا ہے؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور تڑپ کر :

پکارا کہیں ہے پُرس رام تو محبت کا ٹک دیکھ انجسام تو
پُرس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا۔ کشتی سے دریا میں اتر ا اور یوں غائب ہوا :

کہ میں ہوں پُرس رام خانہ خراب مرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب
کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ پُرس رام شعلے کی طرف بڑھا، یہاں تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بفل گیر ہو گئے۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر چلتا رہا۔ پھر ادھر ادھر چلتے لگا۔ پھر پانی میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ پُرس رام نہیں ہے۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود۔

بچھیرے نے کہا اس نے ہر س رام کو شعلے کی طرف جانے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی چلائے ہیں اس عشق نے بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر چلائے ہیں اس تند آتش نے شہر
اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصور ہجر سے مضطرب ہو کر اجتماعی تخیل نے اس میں شعلے کا مافوق الفطرت واقعہ شامل کر کے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلہ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کر کے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصل محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذبات عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں بھی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی ”دریائے عشق“ میں ملتی ہے۔ ”دریائے عشق“ کے قصے میں کوئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۸۰۱/۱۲۱۵ع میں لکھا کہ ”طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے، خصوصاً ”دریائے عشق“ جو ان کی مثنوی ہے، اک جہاں کے مرغوب ہے۔“ ۳۳

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصور عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار کو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلہ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوان رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غریف سے محو نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشق بلاخیز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دنیا کو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور ہنہر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے ہنہر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے سر پر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیال محبوب میں عمو تھا۔ کسی طرح بھی در یار سے نہ ٹلا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی محافے میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرنے لگا۔ جہاں دیدہ دایہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کٹنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور کہا ”کیسے افسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی موج دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے۔“ دایہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ دایہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ سارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ دایہ اور لڑکی کشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں۔“ جب کشتی بیچ دریا کے پہنچی تو دایہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا۔ یہ سنتے ہی وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ تیرا کون نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈلوائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور ماہ پارہ مردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں۔ انہیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ مثنوی اسی المیہ وصل پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ مثنوی ”نضا و قدر“ (۱۱۱۳/۲-۱۷۰۱ع) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا۔ ۳۵ اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ بھی مثنوی ہے۔ کلیات میر

کے لفظ "راہور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر ۳۶ میں بھی لکھا تھا۔ مثنوی دریائے عشق اور دریائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔ بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام محمدانی مصحفی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی "بہر المحبت" میں موضوع سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کہا میں نے بعد اوت کے ریز و ہرز کیا میر کی اس مثنوی میں جذبہ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقیہ (افغان ہسر) میں ہیروئن شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان ہسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ ستی ہوتی ہے تو عاشق صادق افغان ہسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے لکال لیتے ہیں۔ انہی وہ جلی ہوئی حالت میں لپڑ کے لیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ "مور نامہ" میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی ٹرف اڑ جاتا ہے۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتش عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے۔

"اعجاز عشق" میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دنیا کو سر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالت زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سر عام آہ زاری کرے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق غش کھا کر گرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ درویش واپس جا کر

ن۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییش (W. B. Yeats) نے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا۔ (ج - ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے۔ مثنوی "حکایت عشق" میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں ایک برات اس سرائے میں آ کر ٹھہرتی ہے۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے۔ نوجوان فراقِ یار میں بے قرار مہینوں کمرے سے باہر نہیں نکلتا۔ ایک دن کمرے کی صفائی کے لیے، مہترانی کے کہنے پر وہ اس کمرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں ٹھہرتی ہے۔ مہترانی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے کہنے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے، قبر شق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چلی جاتی ہے۔ مہترانی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ ییل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی ہے اور مر چکی ہے۔ انہیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے۔ میر کی مثنویاں، حوائے "اعجاز عشق" کے، حمد، لغت، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کر کے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی پس گیر صفات، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے۔ میر کے ہاں عشق کا یہ ویسا ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفہ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع "عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب"۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہسار کو اپنے کاندھوں پر اٹھا سکتا ہے۔ عشق دم جبریل بھی ہے اور دل مصطفیٰ بھی، جس کے مضراب و تار سے نغمہ ہائے حیات پھوٹتے ہیں۔ میر کے باب عشق ایک بحرِ بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے۔ "شعلہ شوق" کے یہ تین شعر سنئے :

محبت ہی اس کا رخسار ہے محبت سے سب کچھ (زمانے میں ہے

محبت سے ہے انتظام جہاں محبت سے گردش میں ہے آسماں
اس آتش سے گرمی ہے خورشید میں یہی ذرے کی جان لومید میں
”معاملاتِ عشق“ کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ ہوچھ کیا ہے عشق حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ عشق بن تم کہہ کہیں ہے کچھ
عشق تھاجو رسول ہو آیا ان نے ہنسنا عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے جبرئیل و کتساب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرز عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ بنیادی طور پر میر کو قصے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصور عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق مجنوں، وامق، فرہاد، رانجھا، ہنتوں وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جنابِ عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انہی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے۔ ”دریائے عشق“ میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں۔

پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ ”اعجازِ عشق“ میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلہ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ ”حکایتِ عشق“ میں نوجوان عاشق ہجرِ محبوب میں تڑپ تڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق انہیں رشتہ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ ”دریائے عشق“ میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں۔ ”شعلہ شوق“ میں شعلہ دونوں کو ایک جازم کر دیتا ہے۔ ”حکایتِ عشق“ میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ خود سپردگی ہے جو عشق صادق کی جان ہے۔

یہ وہ تصور عشق ہے جو حیات بعد ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسیٰ کی صلیب میں، رسول خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں یہ تصور عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

گو ایک وحدت بن گیا ہے۔ اس تصور عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہوئے بغیر مولانا روم کی مثنوی، ابن العربی کے تصور عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

میر کی مثنویوں کے کردار، جذبات و مزاج کی سطح پر، حد درجہ مماثل ہیں۔ آتشِ عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے۔ جذبات کی شدت، ہجر و فراق اور خواہش و مل ان سب میں یکساں ہے۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے۔ میر کی غزلوں کا ”عاشق“ میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدتِ اثر بہت گہرا ہے۔ ہجر و فراق، درد و کرب، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے۔ غزل میں اختصار ہے، ایجاز و ارتکاز ہے۔ مثنوی میں وضاحت ہے۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود سپردگی ہے۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے بچھاؤ کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے پہلے سے تیار ہوں۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قاتل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا دماغ ہے اسی لیے اس میں سفاکی کے بجائے نرمی ہے۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں ”چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے۔ میر نے، غزل کی طرح، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے۔ وہ شاہی ہند میں پہلے قابلِ ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے۔ انہوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابلِ توجہ ہیں۔

واقعاتی مثنویوں میں، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں، ساقی نامہ، جنگ نامہ، کتخدائی آصف الدولہ، جشنِ ہولی اور دریانِ مرغِ بازاں، شکار نامے، لسنک نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے ہالتو چالوروں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان میں شکار نامے اور لسنک نامہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں، جن میں لواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوع سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، جالوروں کی چلت پھرت اور شکار کی گہما گہمی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقہ مشویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مشویوں میں وہ زندگی سے لطف لیتے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک لشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مشویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مشویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ چالے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زلہ ، منہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکار نامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا سا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ امید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شہ جہاں نام کہہ کر کام دل شاعران رشک سے ہے دو لیم
بے آصف الدولہ میں نے بھی میر کہے حید نامے بہت بے نظیر
مگر نام نامی یہ مشہور ہو گئے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو
اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ کہنا ہے ، کرو میر بس کہ اللہ بس اور باقی ہوس
جواب تو کیا کیا دکھایا گیا خریدار لیکن نہ پایا گیا
مشاعر ہنر پھر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو
یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے ۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ع "غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ" ع "غزل میر کوئی کہا چاہیے" ع "کہی اور ہی بحر میں یہ غزل" ع "غزل بحر کامل میں تم دار کہہ" ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکار نامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے ۔ فارسی مشویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں ۔ میر اثر کی مشوی "خواب و خیال" میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح کے رنگ پیوند کا اثر قائم کرتی ہیں ۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ ، نئے روپ میں سامنے آتے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے ۔ لیکن یہ مشویاں میر کی شاعری میں ایک چیز سے کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

"نسنگ نامہ" میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے ۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے ۔ پوری مشوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر بیکار اور خانہ نشین تھے ۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو ۔ اس مشوی میں جابجا اس دور کی معاشرت ، قصیوں ، شہروں کے معاشرتی و معاشی حالات ، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں ۔ اس سفر کو میر نے ایک ساتھ کہا ہے ۔ برسات کا زمانہ تھا ۔ راستے پانی سے بھرے ہوئے تھے ۔ کیچڑ سے راستہ چلنا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا ۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آتی ہوئی تھی :

جب کہ کشتی رواں ہوئی واں سے جسم گویا کہ تھا ، نہ تھی جاں سے
ریلا ہسانی کا جب کہ آتا تھا خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
بہتا پھرتا تھا خضر کشتی پاس غوطے کھاتے تھے حضرت الیاس
دربا پار کر کے ایک کوس کا فاصلہ کیچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات کو شاہدرا میں قیام کرنا پڑا ۔ یہاں چند گھر تھے ۔ چار دوکانیں اور ایک چھوٹی سی مسجد تھی ۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی ۔ جن "صاحبوں" کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع "جس سے بیت الخلا کو آدے تنگ" ۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک سرائے ملی اور جب ہوشیاری نے ان سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو "صاحب" بھیجوائیں گے ۔ اس پر ہوشیاری نے کہا :

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے چار ہانچ آدمی ہیں پاس کھڑے
سو تو لکھے ہو کورے بالہ تم ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی گدائی عوام میں ضرب المثل بن گئی تھی۔ میر راجہ ناگرسر کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں آصف الدولہ کے بلانے پر لکھنؤ گئے۔ شاہ عالم ثانی بھی اسی سال دلی آئے۔ اس مثنوی میں شاہ درا، غازی آباد، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں۔ لسنک بھی کرنال میں ہے۔ گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانہ قیام اور ۱۱۸۵ھ-۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ء-۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔ رات شاہدرہ میں بسر کر کے دوسرے دن غازی آباد پہنچے۔ ”صاحب“ حویلی میر اور لوکر چاکر باغ میں ٹھہرے۔ دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے۔ یہاں ایک حادثہ پیش آیا۔ میر کی چہیتی بلی ”سوہنی“ کہیں کھو گئی۔ ساری بستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی۔ سوہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بلی موہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی مر چکی تھی۔ ف میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیگم مزاج بلی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے۔ وہاں سے میرٹھ اور لسنک پہنچے جہاں رہنے کو ایک پرانی خستہ کوٹھوری ملی۔ اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا۔ بے زری کی وجہ سے عارت کو دوبارہ ہونا دشوار تھا۔ نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے۔ بقال اور بنیوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا۔ ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوئی کہ رئیس پیشکی قرض لے کر کھا لیتے ہیں۔ میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو لوکروں نے بتایا:

ماش کی دال کا نہ کرے گلا
گوشت یاں ہے کبھو کسو کو ملا؟

اس مثنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

۱۔ مثنوی ”سوہنی بلی“ میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بلی تھی جس کا نام موہنی تھا۔ بڑے تعویذ گندوں اور ٹونکوں کے بعد اس کے باججے پیدا ہوئے۔ باججے میں سے تین لوگ لے گئے۔ مٹی اور مانی بچ گئے۔ مٹی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی رہ گئی۔ مانی نے دو بچے دیے۔ سوہنی اور سوہنی۔ سوہنی مر گئی اور سوہنی لسنک کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی۔

سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں چھپر، ہشہ، کیک اور کتی کثرت سے تھے۔ چاروں طرف کتوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی۔ لسنک ایک اجڑا سی بستی تھی جس میں دس بیس گھر گواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی بھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا۔ کھانسی ایسے اٹھتی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا۔ اللہ اللہ کر کے اس بلا سے رہائی ملی۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و ہرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ میر کو جانوروں کا شوق تھا۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بلی، کتا، بکری، بندر کا بچہ اور مرغ پال رکھے تھے۔ لسنک نامہ میں انھوں نے ”سوہنی“ بلی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اپنے گہرے رنج اور تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے۔ مدحیہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی، کتے، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ”کبی کا بچہ“ اور ”ذر بیانِ خروس“ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ ہجویہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجویں ہیں جن کا مطالعہ ہم دو سری ہجویہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے۔

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے۔ روایتی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات، ان کا ماحول، ان کی دلچسپیاں، ان کی زندگی کے مختلف پہلو، ان کا

رومن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں جلدیہ دیگران کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انہیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت ناک بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ”شعلہ“ عشق“ میں شعلے کا دریا ہر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ ورڈسورث نے ”لوسی گرے“ کے بارے میں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی بھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ”میری“ کے بھیڑوں کو پکارنے کی آواز اب بھی ”لے“ کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میر حسن کی صحر البہاں میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت ناک (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی تاثر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں نئی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکباز ہیں ۔ عشق میں سچے اور مخلص ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی ترجائی کرتے ہیں ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے ”رمزیاتی“ رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں ۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انہیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں ۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دبائے میں کبھی کبھیاب نہیں ہوئے ۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفسی کیفیت میں پوشیدہ ہے ۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا ۔

فنی لفظہ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک افسانوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں ۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقیہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی آیات دھیمے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بہترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے ۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصناف سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندہ جاوید ہو جاتے ہیں ۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۔ ان میں ”در ہجو خواجہ سرا“ کے علاوہ اگر میر کے ۵ خمس — ہجو بلاس رائے ، در ہجو لشکر (۷ خمس) ، در شہر کاما حسب حال خود ، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے ۔ ان نظموں میں میر نے موسم ، دلیا ، جھوٹ ، افراد ، لشکر ، شہر ، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ الہارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنف سخن تھی ۔ جعفر زئی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی ۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق الٹائی مناقبہ ہو گیا تھا ۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے ہیروپ کا پردہ فاش کیا جا سکتا تھا۔ ہجو ناانصافیوں، ظلم و جبر، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بچے ادھیڑنے کا کام لیتا تھا۔ یہ ہجو گوئی کا مثبت پہلو تھا۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر ہجو لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیک روزگار) یا میر کا خمس ”در ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان ہجویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے۔ اس قسم کی ہجووں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زیبا پیدا ہوتا ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو، جس نے دیکھنے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو، جس میں ناانصافیاں، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں، اسے جھنجھوڑنے، بھنبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی ہجووں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا۔ میر کے ہاں اس قسم کی ہجویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان ہجویات میں ہے جن میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو ہجو لکھی ہیں وہ ان کی بہترین ہجو ہیں۔ ان دونوں ہجووں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے۔ اپنے گھر کی ہجو لکھنے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ع ”گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر“ :

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں

قدر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اسی گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور بیٹی کو ہاتھوں سے ہٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا : صورت اس لڑکے کی نظر آتی ہم جو مردے تھے جان سی پائی قدرت حق دکھائی دی آ کر یعنی نکلا درست وہ گوہر مومیائی کھلائی کچھ ہلدی فرصت اس کو خدا نے دی جلدی اپنے گھر کی دونوں ہجووں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے۔ اس میں فحیل نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے جہنم میں رہنے سے پیدا ہوتی ہے۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کتبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالت زار پر لٹنے ریجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی کوسنے کاٹنے لگتے ہیں :

اپنے اسباب گھر سے ہم لے کر الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
صف کی صف نکلی اس خرابی سے تاکہ پہنچے کہیں شتابی سے
میر جن اس طرح سے آتے ہیں جیسے کنجر کہیں کو جاتے ہیں

اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے :

ہیں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار کن داؤں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کہوں نے کچھ کہا میں چپ رہا ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا دردمند و عاشق و دل ریش تھا
ہر کروں کیا لا علاجی سی ہے اب غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب

(در ہجو نا اہل)

”در ہجو نا اہل مسمی بہ زبان زدر عالم“ بقاء اللہ بقا کی ہجو ۳ ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

سدعی میرا ہوا یہ ہے پتر مردہ صد سال سا لے اور تو
اسی مثنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ یس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از بست سال گم تھا یاں سررشتہ فال و مقال
لواب بہادر جاوید خان کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگر مل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع میں جنگِ سکر تال سے واپس ہو کر دلی میں خانہ نشین ہو گئے، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی۔ ”اجگر نامہ“ میں میر نے خود کو بہت بڑا اڑدہا بنایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کڈے، مکوڑے، چھپکلی، مینڈک، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اڑدہا ایک ہی سانس میں سب کو بڑپ کر جاتا ہے :

بھرا ایک دم واکر کے دھار کہ پایا اس البوہ کو نیم جاں
 دم دہکر ان سے نہ کوئی رہا وہی دشت خالی وہی اژدہا
 ”در ہجو شخصے ہیچ مدان کہ دعویٰ ہمہ ذاتی داشت“ میں ایک ایسے شخص
 کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے سب کچھ آتا ہے۔ اس ہجو میں میر
 نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان
 کے اوتدے، اٹنے سیدھے، بے تکرے مضحکہ خیز جواب داوائے ہیں۔ اس دلچسپ
 ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخص مذکور کی جہالت اور میر
 کی علمیت کا احساس ہوتا ہے۔ ”نکات الشعرا“ میں میر نے حاتم کے بارے میں
 لکھا ہے کہ ”مردیست جاہل و متمکن“ ۳۸ اور میان شہاب الدین ثاقب کے
 بارے میں لکھا ہے کہ ”در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند۔“ ۳۹ قیاس
 کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا پھر ثاقب کے بارے
 میں۔ اسی طرح ”ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگان اُسے تمام داشت“، میرزا
 محمد رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے۔ سودا کو کتنے پالنے کا شوق تھا اور اس
 ہجو میں کتنوں کے شوقین کو ہدف ملامت بنایا ہے۔ ”تذکرہ ہندی“ میں لکھا ہے
 کہ ”سودا پرورش سگانِ ابریشم ہشم شوق تمام داشت۔“ ۴۰ میر نے لکھا :

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کنتوں کی ہوس
 گردن میں اپنے ڈالے پھرے روز و شب مرس
 ٹکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا یار ہے
 جیسے مگر سرائے مگر ہر سوار ہے
 کنتوں کی جستجو میں ہوا روڑا ہاٹ کا
 دھوی کا کتا ہے کہ نہ گھر کا نہ ہاٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا۔ یہ جوابی ہجو گایاتِ سودا میں موجود ہے۔ ۴۱
 سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل
 ہو گئے۔ میر نے ”در ہجو آئینہ دار“ میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کتو
 حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا :

آج سے مجھ کو نہیب رنج و ملال جب سے نکلے ہاں تب سے ہے یہ حال
 موشگافوں کا نہیب ہے نام اب مدعی شعر ہیں حجام سب
 ایسے موٹے میں نے کتنے بے شعور ہے حجامت اس بھی فرقے کی ضرور
 ہاں نہ سید کچھ ہے نے نائی ہے شرط ہر کسو کسو میں دانائی ہے شرط
 سگ کے نجم الدین کی سرداری ہوئی لوح کے پیشے کی وہ خسواری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خرد نے کی نائی جن پہ سب کا دست رد
 سمجھے مرزا میر کو، مرزا کو میر نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے میر شیر
 مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت یاب تائی وار عجالت ہے بہت
 جس جگہ میں نے رکھی منہ میں زبان ہوتے اس جگہ جو مرزا بے گار
 استرے کانو میں اپنے باندھ کر کب کے اب تک گھس گئے ہوتے ادھر
 چوڑے نائی ہیں سارے ایک ذات ان میں ہے بذات جو ہو لیک ذات

میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ ہجویں
 جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجو عاقل خاں، ہجو آئینہ دار،
 ہجو بلاس رائے وغیرہ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالاتِ زمانہ کو
 ہدف ملامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بگڑے ہوئے زمانے پر بھی جیسے
 در ہجو خاندان خود، در ہجو لشکر، در شہر کاما، لسنک نامہ وغیرہ۔ وہ
 ہجویں جن میں اقدار، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے
 در ہجو کذب، در ہجو برشکال، در مذمت دایا وغیرہ۔ میر کی ہجویات سے
 ان کی بُر گوئی کا پتا چلتا ہے۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاق، معاشی،
 انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی،
 افلاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے۔ سودا اس
 صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں پھکڑ پن، گلی گلوچ اور فحاشی
 بھی ساتھ چلتے ہیں۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے۔ وہ بس دانت پیس
 کر اور کچکچا کر رہ جاتے ہیں۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھیا پن قائم
 رہتا ہے۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے
 قلابے ملانے کا عمل ملتا ہے۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں، مزاح بھی پیدا کرتے
 ہیں، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ
 وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں۔ میر کی ہجویات بڑھ کر یوں معلوم
 ہوتا ہے جیسے انہیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹنا جا رہا ہے۔ سودا کے ہاں
 جو تغیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ قصیدہ
 سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے۔
 جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جا سکتا
 ہے۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے پرزور ہیں۔ میر کے ہاں ہجووں میں
 سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے، اسی
 لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو بحریں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی سوزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی بھری ہیں۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے۔ پگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے۔ میر صرف اپنی پگڑی سنبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ جایا ہے۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے۔ اسی نے لکھا ہے کہ ”ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا ہر سوز دل رکھتا ہے۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلانا چاہتا ہے۔“ اس کے برخلاف سودا بھکڑ پٹ، بھتی، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ جعفر زلی کی طرح، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بہو بیٹیوں کو بھی ہٹ کر رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاق دائرے توڑ کر میدان میں اترتے ہیں۔ میر عام طور پر اخلاق دائرے کو نہیں توڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رُکے رُکے سے نظر آتے ہیں۔ سودا کی ہجویات میں اسی لیے ”بھرپوریت“ ہے، میر کے ہاں ”دبا دبا پن“ ہے۔ لیکن میر کی ہجویات کے نتیجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے۔ میر نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال الہوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں۔

قصیدہ بادشاہوں، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنفِ سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا۔ کلیاتِ میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (نسخہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۱۹۲ھ) کا ”قصیدہ در شکایت نفاق یاران“ بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاہِ وقت شاہِ عالم کی مدح میں ہے۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی گو تاب
آشنا ہوتا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر نسخہ حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ، جس کا مطلع اوپر درج ہے، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو انھوں نے ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا۔

میر نے مثنویات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے۔ ایک میں ”نفاقِ یاران“ کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہِ عالم کی مدح کی ہے۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان میں تنوع، تسلسل، تشبیب، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصری، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھنے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ لہٰذا ان میں مبالغے کا جادو ہے کہ مدوح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی، فلک کے چور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں:

متاع ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شاہِ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر نکل جاتے ہیں:

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ

کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے

تری عمر ہو میرے طولِ اسل سی

کرم کا سررشتہ اک تیری باب ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ انھیں ہمارے ایک عظیم شاعر

فد۔ ”ذکرِ میر“ میں میر کے الفاظ یہ ہیں ”حاضر شدم و قصیدہ کہ در مدح
گفتہ بودم خوالدم شنیدلہ۔۔۔“ (ص ۱۴۰)۔

نے، رواج زمانہ کے مطابق، مذہبی عقیدت کے اظہار یا ہیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے۔ وہ تو قبیلہ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی۔ یہی صورت ان کے مرثیوں و سلام کے ساتھ ہے۔ میر نے ۳۴ مرثیے اور ۷ سلام لکھے ہیں۔ ۳۳ میر کے غم زدہ مزاج سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کر کے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سننے والا آہ و بکا کرنے لگے۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں ایس و دیس کے ہاں ملتی ہے۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ مسلسل مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر ”چہرہ“ کہلائی۔ میر کے مرثیوں میں تشبیب بھی نہیں ہوتی۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے، حتیٰ کہ ”بکائیا“ یا ”بکی“ حصوں میں بھی، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کر کے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے، وہ کامیاب نہیں ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب ہندریچ جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سننے والا بے اختیار بکا کرنے لگے۔ یہ ایک شعوری خارجی عملی ہے۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں۔ وہ جس خوبی سے اپنے غم، عشق کو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے۔ یہ ان کی مجبوری ہے۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، حضرت عابد کی امیری، علی اصغر کی پیماس، خاندان حسین کی عورتوں کی بے حرستی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر ایس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل محتج کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر ایس نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ ۳۴ مطالعہ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱- گاشن بے خار: ثواب مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۰۰، مطبع نولکشور، لکھنؤ، بار دوم ۱۹۱۰ع۔
- ۲- تذکرۂ آزدہ ڈاکٹر بخار الدین احمد نے مرتب کر کے انجمن ترقی اردو پاکستان سے ۱۹۷۴ع میں شائع کرا دیا ہے۔ یہ صرف حرف ق تک ہے اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے۔
- ۳- تذکرۂ جمیع النفاث: سراج الدین علی خان آرزو، ورق ۹۹ ب، غزوہ قومی عجائب خانہ، کراچی۔
- ۴- جمیع النفاث میں تقی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں: ”زبان ہندی و فارسی و ملمع و مرکب از لسانی کہ آن را ریختہ گویند بسیار مروی ست و در ہمد اشعار او بلند و پست بے شمار است۔ اگرچہ پستش اندک پست است اما بلندش بفایت بلند۔“
- ۵- میر نمبر: مرتبہ محمد حسن عسکری، ص ۲۷۶، ماہنامہ صاق، کراچی ۱۹۵۸ع۔
- ۶- ایلٹ کے مضامین: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۹۷ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع۔
- ۷- عمدۂ منتخب: ثواب اعظم الدولہ سرور، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروق، ص ۵۵۳-۵۵۴، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع۔
- ۸- ذکر میر: محمد تقی میر، مرتبہ عبدالحق، ص ۵-۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع۔
- ۹- انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ص ۲۱۸، مکتبہ جدید، لاہور ۱۹۵۳ع۔
- ۱۰- انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ص ۶۹۔

- ۱۱- ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ ع -
- ۱۲- دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۱۳- ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ ع -
- ۱۴- نقد میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ ع -
- ۱۵- مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا لمیٹڈ ، دہلی ۱۹۳۷ ع -
- ۱۶- ارسطو سے ایلٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۱۷- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ ہرجموین داتاریہ کینی ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع -
- ۱۸- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ ع -
- ۱۹- دریائے لطافت : ص ۲۶ -
- ۲۰- دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلہ انجمن ترقی اردو ، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ ع -
- ۲۱- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، لوکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ ع -
- ۲۲- کلیات میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع - اس ایڈیشن میں دو قطعے در ہجو خواجہ سرا اور در تعریف اسپ بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں - ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے -
- ۲۳- ۲۴- ۲۵- ۲۶- یہ مثنویاں ”مثنویات میر بخط میر“ مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ، مطبوعہ دھرمی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ ع میں بھی شامل ہیں -
- ۲۷- ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۴ - ۶۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۲۸- ایضاً -

- ۲۹- مثنوی شعلہ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ ع -
- ۳۰- ”میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (لسخہ حیدر آباد دکن) میں اس کا ”نام شعلہ شوق“ ہی ہے . . . رام پور کے نسخہ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے - اردو مثنوی شاہی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ ع -
- ۳۱- معاصر ہشتہ ، شمارہ ۱۵ ، ص ۴ ، نومبر ۱۹۵۹ ع -
- ۳۲- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، ہشتہ ۱۹۵۷ ع -
- ۳۳- میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروقی ، ص ۴۳ - ۴۴ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۴ ع -
- ۳۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۳۵- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۴۹ - ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ ع -
- ۳۶- دلی کالج میگزین : (میر نمبر) مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ ع -
- ۳۷- عیارسیان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۴۳ ، ہشتہ ۱۹۵۷ ع - کلیات میر نسخہ رامپور میں بھی ”مثنوی در ہجو محمد بقا“ کے الفاظ ملتے ہیں - مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ ع -
- ۳۸- نکات الشعرا : ص ۷۹ - ۳۹- ایضاً : ص ۹۳ -
- ۳۰- تذکرہ ہندی : غلام ہندانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۴۱- کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۴ ، لوکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع -
- ۴۲- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، لوکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ ع -
- ۴۳- کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع اور ”مرانی میر“ مرتبہ سید مسیح الزمان ، انجمن محافظ اردو لکھنؤ ۱۹۵۱ ع -

4386

TARIKH ADAB-E-URDU

Eighteenth Century

by
Dr. JAMEEL JALIBI
Ph. D., D. Litt,

Vol. II

Part I

**EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE**

Delhi - 110 006

۶۴۸

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرثیے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۷۶ ”بسیار عزیزان تلاشِ تتبعِ زبانِ او کردند لیکن بہ آن نہ رسیدند۔“
- ص ۵۸۰ ”اے پسرِ عشقِ بورز - عشقِ است کہ دریں کارخانہ متصرف است - اگر عشقِ نمی بود نظمِ کل صورتِ نمی بست - بے عشقِ زلدی وہال است - دلِ باخته عشقِ بودنِ کمال است - عشقِ بسازد ، عشقِ بسوزد - در عالمِ ہرچہ بہت ظہورِ عشقِ است۔“
- • •